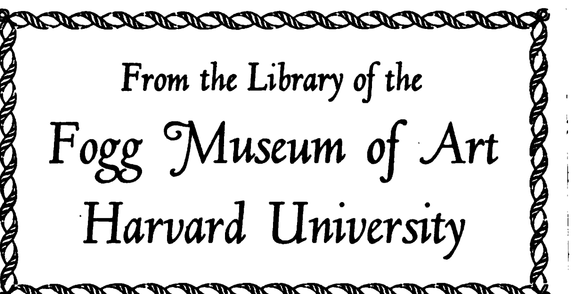

Les Candélabres Enfants
Clodion du Louvre
George Pélissier


From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University



BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

MM. de Chennevières et de Montaiglon avaient eu l'initiative, mais qu'ils avaient dû interrompre faute d'encouragements. Il cite quelques-unes des publications effectuées, soit par la Société elle-même, soit sous son patronage, en ajoutant que la matière est loin d'être épuisée ; c'est ainsi, notamment, qu'il reste à mettre au jour le texte critique des correspondances de Poussin et de Prud'hon, dont les copies sont depuis longtemps prêtes. Il fait appel au bon vouloir des anciens adhérents et à celui des érudits qui sont disposés à renforcer les rangs, décimés par la mort, des fondateurs de la Société.

— Après un échange de vues sur le mode d'admission qu'il convient d'adopter provisoirement, le Président procède à un appel nominal : toutes les personnes présentes déclarent se faire inscrire comme membres de la Société.

— Diverses observations sont formulées au sujet du mode et de la nature des publications à effectuer, notamment en ce qui concerne les documents autographes, miniatures ou manuscrits historiés.

— Une courte discussion s'engage sur le nombre des membres qui seront appelés à faire partie du Comité et sur la question de savoir si le Président pourra être choisi en dehors du Comité. La majorité de l'assemblée se prononce sur ce second point par la négative.

— Les divers articles des statuts revisés sont mis aux voix et adoptés.

— L'assemblée élit ensuite les membres du Comité directeur. Sont nommés : MM. Berger, député, membre de l'Institut, G. Brière, attaché au Musée de Versailles, Jean Guiffrey, attaché au Musée du Louvre, Jules Guiffrey, administrateur de la manufacture des Gobelins, membre de l'Institut, Henry Havard, Henry Jouin, Paul Lacombe, bibliothécaire honoraire à la Bibliothèque nationale, P.-A. Lemoisne, sous-bibliothécaire au Cabinet des Estampes, Henry Lemonnier, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, Henry Mar-

cel, administrateur général de la Bibliothèque nationale, Pierre Marcel, docteur ès lettres, Frantz Marcou, inspecteur général des Monuments historiques, Henry Martin, administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal, Metman, conservateur du Musée des arts décoratifs, André Michel, conservateur du département des sculptures au Musée du Louvre, P. de Nolhac, conservateur du Musée de Versailles, H. Stein, archiviste aux Archives nationales, Maurice Tourneux, A. Tuetey, chef de section aux Archives nationales, Paul Vitry, conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

La séance est levée à six heures.

PROCÈS-VERBAL

DE LA SÉANCE DU COMITÉ DIRECTEUR

Du vendredi 7 décembre 1906.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Jules Guiffrey.

Membres présents : MM. G. Brière, de Chavagnac, F. Courboin, Deshairs, P. Durrieu, Écorcheville, Furcy-Raynaud, Jean Guiffrey, Havard, P.-A. Lemoisne, Henry Marcel, Pierre Marcel, Frantz Marcou, J.-J. Marquet de Vasselot, H. Martin, F. Mazerolle, L. Metman, A. Michel, P. de Nolhac, Rocheblave, Stein, A. Tuetey, M. Tourneux, P. Vitry.

— Après avoir adopté les articles du règlement intérieur, le Comité nomme le Bureau, ainsi composé :

Président : M. Jules Guiffrey.
Vice-président : M. André Michel.
Trésorier : M. Tuetey.
Secrétaire : M. Pierre Marcel.
Secrétaire-adjoint : M. P.-A. Lemoisne.

— Le Comité décide la création d'un *Bulletin* trimestriel destiné à enregistrer les séances, ainsi que la publication d'un *Annuaire*, qui contiendra la liste des membres du Comité et du Bureau, celle des membres actuels et anciens, une bibliographie de tout ce qui a paru dans les diverses séries des *Archives de l'Art français* et dans leurs annexes, enfin la liste des volumes que les membres de la Société pourront acheter au rabais avec l'indication des prix.

— Le Comité décide ensuite de continuer les publications de la Société sous le nom d'*Archives de l'Art français, Nouvelle période*, en mentionnant l'année. En principe, il devra paraître un volume par an. L'imprimeur choisi par la Société est M. Daupeley-Gouverneur, à Nogent-le-Rotrou.

— La publication de la Correspondance des Directeurs de Rome, dont quinze volumes ont déjà paru, sera achevée.

— Le Comité vote également la publication d'une table des Procès-verbaux de l'Académie de peinture; un collaborateur est demandé pour ce travail, qui sera rétribué.

— M. Jules Guiffrey donne ensuite lecture d'une lettre de M. Jouin sur la Correspondance de Prud'hon, qui avait été confiée à M. Herluison, et qu'on n'a pas pu récupérer jusqu'à présent.

— M. Jouin transmet au Comité le dossier de la Correspondance de Poussin. M. P. Vitry propose au Comité de le confier à M. Lechevallier-Chevignard, qui s'est déjà occupé d'établir le texte exact des lettres du grand artiste.

— Le Comité demande à M. Jules Guiffrey de publier la table qu'il a faite des statues et tableaux exposés aux Salons du XVIII[e] siècle jusqu'en 1791.

— M. Jean Guiffrey présente ensuite au Comité le registre contenant les procès-verbaux des séances du

Comité des Musées nationaux; ce document pourrait faire l'objet d'une publication des plus intéressantes.

— Le Comité procède à l'élection des membres du Comité des publications. Sont élus : MM. Tourneux, Henry Martin et Stein. — Sont ensuite élus membres du Comité des fonds : MM. Henry Marcel, Paul Lacombe et Jean Guiffrey.

— Sont admis comme membres de la Société : M. Fenaille, présenté par MM. Jules Guiffrey et Jean Guiffrey; M. Alfassa, présenté par MM. Pierre Marcel et P.-A. Lemoisne; M. Martin Le Roy, présenté par MM. Jules Guiffrey et J.-J. Marquet de Vasselot; M. Gaston Schéfer, présenté par MM. Tourneux et H. Martin; M. René Jean, présenté par MM. Pierre Marcel et Deshairs; M. Eggimann, présenté par MM. Jean Guiffrey et Pierre Marcel.

— M. Stein a offert de se renseigner sur la correspondance de Prud'hon.

SÉANCE DU 11 JANVIER 1907.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance du Comité est ouverte sous la présidence de M. Jules Guiffrey.

— Le Président donne lecture d'une lettre de M. Daupeley-Gouverneur, imprimeur, résumant les conditions de son traité avec la Société.

— Le Président donne ensuite lecture d'une lettre de M. Tausserat, dans laquelle celui-ci annonce qu'il continuera la table de la Correspondance des directeurs de Rome aux conditions précédemment acceptées.

— Sur la proposition de M. G. Brière, M. Cornu, archiviste, est désigné en principe par le Comité pour faire la table des Procès-verbaux de l'Académie. M. Guiffrey estime que le Comité peut lui promettre une indemnité de 500 francs. Cette question est réservée pour la séance suivante.

— Le trésorier, M. Tuetey, annonce qu'une fois le budget de 1907 bouclé, il restera environ 9,000 francs en caisse.

— Le Comité vote des remercîments à M. R. Kœchlin, qui a offert une somme de 100 francs pour la publication de l'*Annuaire*.

— M. Henry Marcel aborde la question de la publication du fonds Gaignières par la Société; M. Jules Guiffrey soumet au Comité des modèles et des prix proposés par M. Berthaud. La Société décide de demander des devis à différents phototypeurs; la question principale est de savoir si cette publication doit être intégrale ou non. Il semble, en tout cas, au Comité que le fonds d'Oxford devra être publié le premier. Après échange d'observations, le Comité vote la nomination d'une sous-commission, composée de MM. H. Marcel, F. Courboin et G. Brière. Cette sous-commission étudiera la question et fera un rapport à la Société.

— Le Comité admet ensuite les membres nouveaux dont les noms suivent :

M. Pératé, présenté par MM. Jules Guiffrey et de Nolhac; M. A. Boppe, présenté par MM. Jules Guiffrey et M. Tourneux; M. F. Réville, présenté par MM. Jules Guiffrey et Jean Guiffrey; M. Paul Fromageot, présenté par MM. H. Stein et Marquet de Vasselot; M. H. Clouzot, présenté par MM. Pierre Marcel et Jean Guiffrey; M. L. Dru, présenté par MM. Pierre Marcel et Jean Guiffrey; M. Laran, présenté par MM. P. Vitry et Deshairs; M. Jacques Stein, présenté par MM. Carle Dreyfus et Jean Guiffrey; M. Alfred Pereire, présenté par MM. Carle

Dreyfus et Jean Guiffrey; M. Jacques Pereire, présenté par MM. Carle Dreyfus et Jean Guiffrey.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Jules Guiffrey.

Assistent à la séance : MM. Alfassa, G. Brière, de Czernichowski, Deshairs, C. Dreyfus, M. Furcy-Raynaud, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, R. Jean, R. Kœchlin, P. Lacombe, Lechevallier-Chevignard, P.-A. Lemoisne, Henry Marcel, Pierre Marcel, F. Marcou, E. Mareuse, P. Marmottan, H. Martin, L. Metman, André Michel, P. de Nolhac, Tourneux, Tuetey, P. Vitry.

— M. Pierre de Nolhac communique à la Société un reçu de Fragonard, d'un grand intérêt pour l'histoire des peintures de Grasse, acquises récemment par M. Pierpont-Morgan. Ces cinq tableaux, représentant l'*Histoire de l'amour dans le cœur d'une jeune fille*, commandés à l'artiste par Mme du Barry pour le château de Louveciennes, n'ornèrent jamais ce pavillon, la favorite ayant refusé d'en prendre livraison et ayant donné à l'artiste 18,000 livres à titre de dédommagement. On n'avait pu jusqu'ici fixer exactement l'époque où Fragonard plaça les toiles faites pour Louveciennes, et auxquelles il tenait tant, dans la petite maison de son cousin Maubert, à Grasse. M. de Nolhac a eu la bonne fortune de découvrir le reçu suivant : « J'ai reçu de mon cher cousin Maubert, pour ouvrages de peinture, la somme de 3,600 livres, dont quittance jusqu'à ce jour, pour solde de tout compte. A Grasse, le 10 mars 1791. FRAGONARD, peintre du Roy. »

Ce reçu permet de fixer à l'hiver de 1790-1791 le séjour de Fragonard à Grasse. C'est à cette époque que Fragonard installa ses peintures de Louveciennes, complétant la décoration du salon par cette série d'*Amours : l'Amour*

vainqueur, l'Amour folie, l'Amour poursuivant une colombe, l'Amour embrasant l'Univers. C'est dans le même local aussi que Fragonard peignit les vases de fleurs en dessus de porte et les attributs révolutionnaires[1].

— M. Jules Guiffrey rappelle une frise en camaïeu représentant les divers sports, qui se trouvait il y a quelques années à Nogent-sur-Marne, dans le château de la comtesse de La Faulotte. Cette frise passait pour une œuvre d'Évariste Fragonard. Le domaine a été morcelé et le château démoli. Que sont devenues les peintures ?

— M. Carle Dreyfus signale une frise analogue qui se trouve chez Stettiner. Cette indication est confirmée par M. Paul Marmottan.

— Sur la demande de M. le Président, M. Maurice Tourneux résume les documents publiés par lui en 1889 dans la *Revue de l'Art français* touchant le sort du tableau de David représentant *Le Peletier de Saint-Fargeau sur son lit de mort.* Il n'a pas été jusqu'ici péremptoirement établi que ce tableau ait été, comme le veut la tradition, détruit par un incendie survenu au château de Saint-Fargeau (Yonne) et dont celui-ci porte encore les traces. M. Tourneux invite ses collègues à rechercher si la lumière définitive ne pourrait point être faite sur la disparition d'une œuvre de première importance dans l'iconographie de la Révolution française.

— M. Tuetey donne lecture d'une lettre de Houdon, du 19 pluviôse an III, indiquant le prix de la statue de la *Philosophie;* ce prix était de 25,000 livres.

— M. Paul Vitry communique ensuite une liste mentionnant les principales œuvres de Houdon; cette liste lui a permis d'établir que la *Diane* de Houdon avait été faite pour le duc de Saxe-Gotha[2].

1. Cette communication de M. de Nolhac fait l'objet d'un article publié dans *Musées et Monuments,* 1907, t. I, p. 3 et 4.
2. *Les Arts,* janvier 1907.

— M. Jules Guiffrey propose alors, avec l'assentiment de M. P. Vitry et de M. Tuetey, de réunir cette liste, qui est une sorte de *curriculum vitae* de Houdon, à la lettre lue par M. Tuetey et de les publier dans les Archives. M. Vitry veut bien se charger de leur annotation.

— M. Henry Marcel, président de la sous-commission pour la publication du fonds Gaignières, fait part à la Société d'une première étude concernant cette publication faite par M. Guibert.

— M. Lechevallier-Chevignard communique les dossiers réunis en vue de la publication de la correspondance de Poussin; il lui est impossible de dire quel parti il pourra tirer des notes de M. de Chennevières, ces notes étant fort décousues. Quant à la partie du travail de M. de Chennevières concernant la publication du texte, elle fait double emploi avec le travail de M. Lechevallier-Chevignard. La Société décidera de cette question dans une séance ultérieure.

SÉANCE DU 1er FÉVRIER 1907.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. André Michel, vice-président.

Assistaient à la séance : MM. Brière, Jean Guiffrey, Henry Havard, Lacombe, P.-A. Lemoisne, Lemonnier, Henry Marcel, Pierre Marcel, Henry Martin, Metman, André Michel, Stein, Tourneux, Tuetey.

Le Président lit des lettres d'excuses de MM. Jules Guiffrey, de Nolhac et Vitry.

Il donne ensuite lecture d'une lettre de M. Schemit, libraire de la Société, relative aux conditions de son traité avec la Société.

— M. Lacombe fait observer que les termes *frais d'emballage* contenus dans cette lettre sont bien vagues et M. A. Michel propose de demander un supplément d'indications.

— *Projet de publication des dessins de Gaignières.* — Le Président prie la sous-commission chargée de l'étude de la publication Gaignières de rendre compte de ses travaux. M. Brière, au nom de la sous-commission, expose quelles sont les principales questions à résoudre avant d'établir un plan détaillé de publication : 1° *Aperçu sommaire des divers genres de documents contenus dans la collection Gaignières.* On propose de publier tout d'abord la série des *sculptures funéraires*, la plus importante au point de vue archéologique. Doit-on faire une publication intégrale ou reproduire seulement les monuments disparus ou dont il ne subsiste que des fragments? En écartant les tombeaux encore existants, on supprimerait peut-être plus de 2,000 numéros. M. B. propose également de ne pas reproduire des monuments déjà publiés dans un recueil quelconque, tel que Guilhermy. M. Henry Martin fait observer : 1° qu'on pourrait oublier ou ne pas connaître ces publications; 2° qu'elles ne sont pas toujours à la portée des travailleurs.

2° *Quel sera l'ordre à adopter dans le classement des planches?* M. Brière avait proposé de faire un classement topographique par provinces; mais M. Lemoisne fait observer que l'on pourra plus tard établir une table topographique en concordance avec celle du catalogue de M. Bouchot. M. Henry Marcel remarque que les planches étant séparées, chacun pourra les classer à sa façon. La majorité du Comité estime préférable de suivre l'ordre du catalogue dressé par M. Bouchot.

3° *Questions matérielles de reproduction.* Le procédé à employer doit être la phototypie exclusivement. Il sera possible d'opérer de sensibles réductions dans la reproduction de certains dessins afin de grouper par planche deux, trois ou quatre documents et afin de réduire le nombre des planches de l'ouvrage. Une difficulté peut se

présenter au sujet des recueils conservés à la Bodléienne d'Oxford; il sera nécessaire de passer par l'intermédiaire de celui qui a le monopole des photographies, les calques de la Bibliothèque nationale offrant des difficultés pour la photographie à cause des boursouflures du papier calque.

M. Brière apporte deux spécimens de papier fournis par M. Longuet, imprimeur. Sur l'indication de M. Courboin, on décide que le format à choisir sera le format 28 × 38 commercial, qui se rapproche de très près du format de Gaignières. M. Longuet ayant offert de présenter au Comité quelques spécimens de dessins en phototypie, on décide d'accepter cette proposition. M. Brière est chargé de lui demander des devis en se basant sur le format adopté et en tenant compte d'un tirage minimum à 500 exemplaires.

— M. Tuetey donne le résumé de la séance du Comité des fonds tenue au mois de janvier et dans laquelle le Comité a pris connaissance de l'état des rentrées, des disponibilités et a arrêté l'emploi à faire des fonds de la Société.

— Ont été admis : M. J. Vaudoyer, présenté par MM. C. Dreyfus et Jean Guiffrey; M. Jacques Martin Le Roy, présenté par MM. C. Dreyfus et Jean Guiffrey; M. Louis Rouart, présenté par MM. Furcy-Raynaud et Lemoisne; M. Papillon, présenté par MM. Lechevallier-Chevignard et Pierre Marcel; M. Albert Vuaflard, présenté par MM. Lemoisne et Stein; M. Henri Bourin, présenté par MM. Pierre Marcel et Lemoisne; M. Camille Enlart, présenté par MM. Henry Martin et Furcy-Raynaud; M. Hautecœur, présenté par MM. Lemoisne et Pierre Marcel.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

La séance est ouverte sous la présidence de M. André Michel, vice-président.

Assistaient à la séance : MM. G. Brière, de Chavagnac, Clouzot, Courboin, Deshairs, Dru, Écorcheville, Jean Guiffrey, Hautecœur, René Jean, Lacombe, Larran, Lechevallier-Chevignard, Lemoisne, Henry Marcel, Pierre Marcel, Mareuse, Henry Martin, Mazerolle, Metman, André Michel, Pératé, Péreire, F. Réville, Henri Stein, Jacques Stein, Maurice Tourneux, Tuetey, Paul Vitry.

— M. Maurice Tourneux communique, d'après une copie prise par lui aux archives des Affaires étrangères, le texte d'une lettre du ministre de France en Prusse, datée de Berlin..., an V, relative à un portrait sur pierre fine représentant le profil de Talleyrand que le graveur *Jeuffroy* se proposait d'exécuter et pour lequel il sollicitait le bienveillant accueil du ministre.

— Au sujet de la correspondance de Prudhon (voir séance du 7 décembre 1906), M. Stein communique la lettre suivante qu'il a reçue de M. Basseville :

« Orléans, 19 janvier 1907.

« Monsieur,

« J'ai bien reçu votre lettre du 8 décembre dernier au sujet des lettres du peintre Prudhon, et si je n'y ai point répondu plus tôt, c'est que j'ai fait des recherches de tous côtés pour essayer de vous donner satisfaction.

« Mme Herluison, qui a changé de domicile, ne possède plus rien chez elle. Les recherches faites par M. Jacob, auquel j'avais communiqué votre lettre, n'ont pas davantage abouti à un résultat.

« Peut-être seriez-vous plus heureux auprès des héritiers de M. Marcille, qui peuvent d'ailleurs avoir entre les mains une autre copie de la correspondance du célèbre peintre.

« Veuillez agréer, Monsieur, avec l'expression de mes regrets, l'assurance de mes meilleurs sentiments.

« A. Basseville. »

— M. Furcy-Raynaud lit un long mémoire de Dura-

meau, garde des tableaux du roi à la Surintendance à Versailles, adressé à Garat, ministre de l'Intérieur, où il résume l'histoire du Cabinet des tableaux et énumère les registres et inventaires qu'il est obligé de rédiger. M. Furcy-Raynaud lit également une lettre de Pajou concernant ses travaux au château de Bellevue.

— M. Henri Stein communique divers documents inédits qui augmentent de plusieurs noms la nomenclature des artistes connus du moyen âge : Bartolus, Colard et Renaud de Montgeron, architectes (XIII[e] siècle), Jean de Thiais, architecte, et Bertaud Raimbert, émailleur (XIV[e] siècle), André et Nicolas d'Ypres, enlumineurs parisiens (XV[e] siècle). — Il donne également communication d'une lettre relative au tableau peint par Largillière en 1703, aujourd'hui perdu, qui représentait le prévôt des marchands et l'échevinage de Paris à cette date.

— M. Paul Vitry, revenant sur la communication faite par M. Tuetey à la dernière séance, rappelle toute l'histoire de cette statue de la Philosophie par Houdon, dont il est question dans la lettre signalée par M. Tuetey. Cette histoire a été rapportée par Montaiglon et Duplessis (*Revue universelle des arts,* 1856, p. 345-350), et par Délerot et Legrelle (*Notice sur Houdon*, 1856, p. 139-140), d'après l'Éloge de Quatremère de Quincy, d'après les *Mémoires* de Barère et d'après les *Fragments sur Paris* de Meyer. Plusieurs textes publiés ou inédits, dont la lettre de M. Tuetey, permettent de confirmer et de préciser ces faits, de détruire aussi certaines hypothèses.

Ainsi, M. Brière fait remarquer l'erreur commise par M. G. Lenôtre, au sujet de cette statue, dans son livre : *Paris révolutionnaire* (Paris, 1895, p. 104-106). M. G. Lenôtre, ayant trouvé aux Archives nationales un mémoire établissant l'exécution par le sculpteur Dupasquier, en 1793, d'une statue de la Liberté, déclare que les souvenirs de Barère sont mensongers et que c'est la statue de Dupasquier qui ornait la salle de la Liberté aux Tuileries. Mais le texte cité du mémoire de l'artiste

(p. 106, note) indique que cette statue de plâtre, de 10 pieds de proportion, drapée de toile et peinte en couleur bronze, fut faite sur les conseils de l'architecte de Gisors, mais ne porte pas d'indication sur son emplacement.

M. Vitry montre au contraire que l'acquisition de la statue à Houdon fut décidée par arrêté du Comité de Salut public du 12 floréal an II (voir Aulard, *Recueil des actes du Comité de Salut public*, t. XIII, p. 179). Une commission fut nommée pour examiner la statue et la faire placer dans une salle de la Convention (textes inédits communiqués par M. Furcy-Raynaud, Archives nationales, F.17ª 1281). Enfin, le 19 pluviôse an III, Houdon, par la lettre ci-dessus mentionnée, discute le paiement de l'œuvre qui vient d'être mise en place.

Le marbre a donc été commandé, exécuté et utilisé. Qu'est-il devenu? Nous n'en savons rien malheureusement jusqu'ici. Il est possible, mais non certain, qu'il ait été détruit.

Parmi les détails fournis par le document de M. Tuetey sur d'autres œuvres de Houdon, M. P. Vitry relève la mention du prix de 20,000 francs « payé par la Russie pour le marbre de la Diane en 1778 » et l'oppose au renseignement fourni par une lettre de Catherine II à Grimm (qui lui a été indiquée par M. Tourneux) d'après lequel, en 1783, Catherine n'aurait pas encore été décidée à acquérir la Diane. Celle-ci était toujours destinée, à cette date, au duc de Saxe-Gotha, ainsi que M. Vitry l'avait fait remarquer à la séance précédente.

M. Paul Vitry signale encore un certain nombre de documents relatifs à Houdon qui lui ont été communiqués par M. André Michel, par M. Furcy-Raynaud et par M. Mareuse. Ce sont surtout des mémoires et correspondances relatifs aux travaux officiels de l'artiste qui permettent, en particulier, de rectifier cette affirmation répétée par Houdon lui-même à l'époque révolutionnaire qu'il n'a « jamais travaillé que pour des particuliers ».

— M. André Michel donne lecture d'une lettre relative au paiement, très tardif, du buste de Mme Adélaïde, exécuté en 1777 et qui fut seulement payé par le service des Bâtiments en 1785.

— M. Gaston Brière signale l'existence, aux Archives nationales, d'une liasse de 109 pièces sous la cote O^{2}488, qui est cataloguée à l'inventaire sous le titre : Lettres de Houdon à Bayard, inspecteur général du Mobilier national, 1793—an V. Le signataire de ces lettres n'est point le grand sculpteur, mais son frère qui, depuis la fin du règne de Louis XV, remplissait les fonctions d'architecte et de garde-magasin général des Menus-Plaisirs; ces pièces n'ont d'ailleurs qu'un très médiocre intérêt, sauf quand il est fait allusion à quelques épaves artistiques amenées aux magasins des Menus. L'existence de ce dossier permet de relever une erreur commise par M. Étienne Charavay au catalogue de la collection d'autographes Alfred Bovet (1885, in-4°). Sous le n° 1496 de la 8e série (p. 558; vente de juin 1885) figure une lettre adressée à Bayard en date du 30 avril 1795 et relative à la conservation ou destruction d'œuvres d'art réservées pour des fêtes; d'après cette indication et la destination, nous pouvons affirmer que cette lettre émane, non de J.-A. Houdon, sculpteur, comme le dit le catalogue, mais du garde des Menus. Cette remarque a son intérêt pour les amateurs d'autographes, à cause du fac-similé de la signature donné dans le volume.

Cependant, dans le dossier des Archives nationales, il s'est glissé une lettre du sculpteur; le 17 juin 1790, Houdon, s'adressant au Président, offre en hommage pour la salle des séances de l'Assemblée nationale les deux bustes de Franklin et de Washington; des plâtres très probablement.

— M. Brière donne également lecture de la lettre adressée par Houdon à Daru, intendant général de la maison de l'Empereur, le 17 août 1806, par laquelle il l'informe qu'ayant obtenu des séances de l'Empereur et de l'Impé-

ratrice pour modeler leurs bustes, il demande l'autorisation de les exécuter en marbre.

SÉANCE DU 1er MARS 1907.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Jules Guiffrey, président.

Assistaient à la séance : MM. Brière, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, P.-A. Lemoisne, Lemonnier, Pierre Marcel, Frantz Marcou, Metman, Tuetey, Tourneux, Stein.

— Le procès-verbal de la séance du Comité du 1er février est adopté.

— M. Schemit précise les propositions qu'il avait faites au Comité pour rester libraire de la Société. Ses propositions sont adoptées.

— M. Jules Guiffrey présente l'*Annuaire*, qui est approuvé.

— M. Lemonnier remarque qu'il peut être gênant d'attendre deux ans pour bénéficier des avantages accordés à la Société pour l'achat des volumes déjà parus. Cette observation a été faite par plusieurs autres membres. M. Guiffrey dit que la règle ne sera pas appliquée avec trop de sévérité.

— *Projet de publication des dessins de Gaignières.* — Conformément à la mission qui lui avait été donnée par le Comité en la dernière séance, M. G. Brière a demandé à M. D.-A. Longuet, imprimeur, un devis approximatif pour la publication des dessins dans le format adopté, c'est-à-dire le format 28 × 38. M. Longuet a bien voulu tirer pour la Société quelques spécimens de planches.

Les dessins ont été choisis arbitrairement pour permettre la réunion par deux ou trois documents sur certaines planches. Ces épreuves paraissent très réussies et sont favorablement accueillies. M. Brière donne lecture des propositions de M. Longuet pour le prix d'impression des planches en fournissant clichés et gravures. Mais, devant l'évaluation de la somme nécessaire à la publication de la série des tombeaux seule, il demeure évident que l'on ne peut entamer de négociations définitives avant d'être assuré d'obtenir des subventions soit de l'État, soit de Sociétés savantes.

M. Jean Guiffrey propose que, pour mieux démontrer aux amateurs et archéologues l'intérêt et la nature de la publication, il soit constitué, à titre d'exemple, un petit fascicule qui se composerait de huit à dix planches, dans lesquelles l'on grouperait des spécimens des divers documents contenus aux portefeuilles de Gaignières : tombeaux, vitraux, costumes, tapisseries. On décide de demander de nouveau à M. Longuet un devis pour ce fascicule spécimen, en lui votant des remerciements pour les renseignements fournis et les planches soumises au Comité.

M. Pierre Marcel transmettra à M. Longuet les remerciements du Comité.

— M. Jules Guiffrey rend compte de l'état des publications. Le *Bulletin* est à l'impression. Le caractère n° 8 a été adopté pour le texte et le n° 7 pour les notes.

— M. Jules Guiffrey regrette le retard considérable de la publication de M. Furcy-Raynaud. M. Tuetey fait observer que les comptes de 1906 seraient clos si cette publication était achevée.

— La Correspondance des directeurs de l'Académie de Rome est terminée jusqu'à la fin de 1791.

— Le Comité prend connaissance d'une lettre de M. Lechevallier-Chevignard relative à l'édition des *Lettres de Poussin*. Pour M. Lechevallier-Chevignard, le livre ne

doit paraître qu'en 1908 et ne contenir comme annotations que de simples éclaircissements du texte.

M. Pierre Marcel fait remarquer que dans ce cas l'édition ne serait pas critique et par conséquent peu intéressante. M. Tourneux appuie cette observation. On demandera à M. Lechevallier-Chevignard des éclaircissements sur le sens de sa lettre.

— M. Brière dit que M. Paul Cornu acceptera les 500 francs proposés par le Comité pour l'établissement de la Table des procès-verbaux de l'Académie. Il recevra les volumes et les instructions nécessaires.

— Ont été admis : M. P. Dorbec, présenté par MM. Jean Guiffrey et Pierre Marcel; M. le baron de Vinck, présenté par MM. Vuaflart et Lemoisne; M. André Fontaine, présenté par MM. Brière et Vitry; M. Migeon, présenté par MM. Carle Dreyfus et Jean Guiffrey.

— La prochaine séance est reportée au 12 avril.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Jules Guiffrey.

— M. Maurice Tourneux résume une lettre jadis par lui retrouvée et copiée aux archives de l'État à Moscou, dans le fonds dit des Galitsine, alors non répertorié. Cette lettre, non datée, mais adressée au prince Dimitri Galitsine, ambassadeur de Catherine II en France de 1763 à 1768, émane d'un nommé *Durand*, de Lyon, dessinateur sur étoffes, qui dit avoir été précédemment employé par Charles III, roi d'Espagne, et qui offre ses services à l'impératrice de Russie.

— M. Pierre Marcel présente, au nom de M. Henry Lemonnier, qui n'a pu assister à la séance, une lettre du peintre Louis David, tirée de la collection de M. Lemon-

nier et relative à un séjour à Rome. Cette lettre, qui présente des caractères d'authenticité sérieux, écriture et signature, texte concordant, avec des faits déjà connus, papier ancien, etc., offre aussi deux caractères douteux : la date en est évidemment fausse. Cette date est : 13 décembre 1789. A cette époque, David était à Paris. C'est en 1784 qu'il était à Rome, et cette lecture est impossible. Il faut admettre que David s'est trompé de date. De même, la formule « Monsieur et cher Maître » au début est inquiétante.

Une discussion s'engage au sujet de cette lettre. M. Tourneux cite un exemple d'erreur de date semblable dans une lettre de Perronneau. La formule « Monsieur et cher Maître » est rare au XVIII[e] siècle, mais n'est pas inconnue. M. Maurice Tourneux en cite au moins un exemple.

M. Pierre Marcel fait remarquer qu'on peut d'autant plus l'admettre dans une lettre de David que dans sa correspondance, — plus tard, il est vrai, — une autre lettre commence par ces mots : « Monsieur et cher Confrère. » La lettre de David sera publiée dans les *Archives*.

— M. Jean Guiffrey communique les reproductions de dessins de Bouchardon appartenant à une série exécutée en 1748, lorsque l'artiste reçut la commande de la statue équestre de Louis XV. Ces dessins représentent les statues équestres de Henri IV, de Louis XIII et de Louis XIV, qui s'élevaient à Paris sur le terre-plein du Pont-Neuf, place Royale et place Louis-le-Grand, et qui furent détruites en août 1792. Ils montrent ces statues de face, de profil et de dos, un d'eux reproduit le piédestal de la statue de Louis XIII; ils sont complétés par des indications de mesures très nombreuses et des plus précises qui donnent sur les dimensions des statues les renseignements les plus exacts. Un dessin reproduit le cavalier d'une statue équestre qui n'a pu être identifiée exactement, mais qui est probablement la statue de Louis XV par Lemoyne, qui fut exécutée avant celle de Bouchardon pour être érigée à Bordeaux.

Les trois dessins représentant la statue de Louis XIII, de Daniel de Volterre et Biard le fils, sont particulièrement intéressants parce qu'on ne possède aucune image aussi précise de cette statue. Montaiglon, qui lui avait consacré une très substantielle notice, éditée par la Société, se souvenait vaguement avoir vu au Louvre un dessin de Bouchardon d'après cette statue, sur lequel il ne fournissait que des renseignements brefs et peu exacts.

MM. Jean Guiffrey et Pierre Marcel, ayant étudié ces dessins pour la publication du second volume de l'*Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles (École française)*, en avaient reconnu l'intérêt; sur leur demande, M. André de Czernichowski, membre de la Société, a exécuté les reproductions qui ont été communiquées.

— M. Henri Stein raconte, d'après des documents inédits, les péripéties qu'entraîna le vote émis en 1784 par les États de Bretagne d'élever une statue pédestre à Louis XVI; Brest fut la ville choisie; le sculpteur Pajou fut vivement recommandé par le surintendant des Beaux-Arts pour l'exécution du monument, mais on procéda à un concours, auquel divers artistes, notamment Houdon, déclarèrent vouloir prendre part; on a conservé le projet qu'il présenta. La Révolution était proche, et la statue ne fut jamais mise en place ni même commencée.

— M. Furcy-Raynaud lit une lettre de Renou, secrétaire de l'Académie de peinture, à Vergniaud, président de l'Assemblée, de novembre 1791, où il apprécie le rôle de David dans les querelles qui, à cette époque, divisaient les académiciens. Il le dépeint comme n'étant qu'un instrument aux mains de Quatremère, ce dernier voulant se placer à la tête des arts.

— M. Paul Marmottan communique une lettre de Ménageot, directeur de l'Académie de France à Rome, au comte d'Angiviller, du 30 juin 1790. Cette lettre, qui a été distraite des dossiers officiels, a passé dans une vente

publique. La réponse à cette lettre, datée du 19 juillet, a été au contraire publiée dans la Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome, t. XV, p. 434, éditée par la Société; mais cette réponse ne peut bien se comprendre sans la lettre elle-même, relative à des travaux de Percier, Desmarais, à une arrestation arbitraire du pensionnaire Girodet et au voyage en Orient de Caraffe, peintre, qui demande une gratification.

AVIS.

— Les membres de la Société qui désireraient faire des communications de textes, de notices ou de documents graphiques aux séances de la Société sont priés d'en aviser le secrétaire (M. Pierre Marcel; 258, boulevard Saint-Germain) ou le secrétaire-adjoint (M. P.-A. Lemoisne, à la Bibliothèque nationale).

Les membres qui feront ces communications sont instamment priés de remettre au secrétaire, à l'issue de la séance, un court résumé du contenu afin d'éviter toute erreur dans le compte-rendu qui paraît au *Bulletin*.

— Les membres de la Société sont priés de remettre le plus tôt possible au secrétaire les documents destinés au volume d'Archives année 1907. Ces documents seront immédiatement soumis au Comité de publication.

— Rectification à l'*Annuaire*. L'adresse de M. Alfassa n'est pas *25, rue du Mont-Thabor*, mais *28, rue du Mont-Thabor*. — Au lieu de *48, rue Bonaparte*, M. Louis Gillet habite *48, rue Jacob*.

NOTES ET DOCUMENTS.

L'Exposition des Portraits du XVIe siècle ouvre cette semaine à la Bibliothèque nationale. Elle est essentiellement composée des collections de la Bibliothèque même. Ces collections sont très importantes; en voici le détail et le classement tels que les donne M. François Courboin, conservateur du Cabinet des Estampes, dans la préface qu'il a écrite pour le Catalogue et dont il a bien voulu communiquer le texte à la Société de l'histoire de l'Art français :

Le fonds des crayons de la Bibliothèque comprend, soit en albums reliés, soit en pièces montées isolément sur bristol et conservées en boîte, environ 800 dessins qui sont entrés au Cabinet des Estampes par acquisitions successives de 1667 à 1904. Bien que le classement de ce fonds ait été remanié plusieurs fois suivant des goûts divers, on peut encore en reconnaître les différentes parties.

1667. — 71 crayons de Lagneau entrés avec le cabinet de Marolles; ce recueil, qui constituait en 1667 le volume 264 du fonds de Marolles, figure dans l'inventaire des pièces trouvées à la Bibliothèque du Roi, en 1684, et dans le « Bref état de 1735 ». Il reçut de Joly, dans l'inventaire de 1752, la cote L. 1; dans l'inventaire de 1779, la cote 1360, et il forma à ce moment le tome III d'une série de trois volumes dont les deux premiers provenaient de chez Gaignières. Actuellement, les dessins de Lagneau venant du fonds de Marolles constituent le volume coté Na. 21 *b*.

1717. — La deuxième collection de crayons entrée au Cabinet des Estampes en 1717 est celle du cabinet de Gaignières.

Outre ses autres collections, Gaignières possédait cinq portefeuilles reliés de crayons. M. de Grandmaison a publié dans la *Bibliothèque de l'École des chartes*, d'après le manuscrit Clairambault 1040, les listes des crayons des cinq albums, mais ces volumes ne furent pas conservés dans leur intégrité ; les femmes furent mises à part, les hommes disséminés. En 1752, les hommes furent réunis à leur tour et formèrent deux recueils cotés : L. 57 (Portraits d'hommes), L. 58 (Portraits de femmes). Ces deux volumes portaient la note : « Ces portraits, peints au pastel ou dessinés au crayon, proviennent du cabinet de M. de Gaignières, qui les avait eus de M. de la Noue et de M. de Villeflix. En 1779, ces deux volumes portent les nos 1358-1359. En 1822, les deux volumes furent reliés après un nouveau classement, mêlant les portraits d'hommes et de femmes; ils sont actuellement cotés Na. 21-Na. 21 *a*. »

Entre 1770 et 1778. — Le Cabinet des Estampes s'enrichit du petit album de crayons qui furent, on ne sait pourquoi, attribués à Charles IX. Le volume reçut le no 1361 ; il est actuellement coté Na. 27. (Son attribution à Charles IX, acceptée de confiance, l'avait fait classer aux amateurs.)

Ces recueils, plus quelques crayons répartis dans les collections Lallemant de Betz et Clairambault, sont tout ce que possédait la Bibliothèque au XVIIIe siècle.

En 1825. — Acquisition du volume cité au commencement de cette préface. Cinq dessins payés 500 francs par Jean-Adrien Joly. N. 222 (actuellement réparti dans les boîtes).

En 1861. — Un recueil de 50 crayons provenant de la bibliothèque de la Sorbonne, après avoir appartenu aux Carmes déchaussés de Saint-Joseph de Paris. (Type de l'album à bon marché exécuté entre 1530 et 1570.) Coté Na. 26. Plus 146 crayons provenant en grande partie de

la bibliothèque Sainte-Geneviève, répartis actuellement dans les boîtes et les volumes. Na. 23 et Na. 24.

En 1901. — Don de 14 portraits aux crayons de couleur exécutés de 1580 à 1590. Coté Na. 26 *a*.

En 1904. — Acquisition de 46 crayons. (Type de l'album ordinaire.) Coté Na. 26+.

En résumé, la série des crayons au Département des Estampes comprend actuellement 800 pièces environ, réparties en huit boîtes qui contiennent les plus beaux dessins classés alphabétiquement (140) et 15 volumes :

Na. 21 (fonds de Gaignières).
Na. 21 *a* (—).
Na. 21 *b* (fonds de Marolles, dessins de Lagneau).
Na. 22 (a été démonté et réparti dans les boîtes).
Na. 23. Dessins anonymes du XVIe siècle (hommes).
Na. 23 *a*. — (femmes).
Na. 23 *b*. Personnages connus classés alphabétiquement I.
Na. 23 *c*. — II.
Na. 24. Dessins des Dumonstier I.
Na. 24 *a*. — II.
Na. 23 *b*. — III.
Na. 25. Recueil de 42 dessins, têtes grotesques, provenant de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés.
Na. 26. Recueil de 50 portraits de personnages du XVIe s., provenant de la Sorbonne.
Na. 26 *a*. Recueil de 14 portraits au crayon exécutés à la fin du XVIe siècle.
Na. 26 +. Recueil de 46 portraits au crayon, dessins du XVIe siècle.
Na. 27. Recueil de dessins attribués autrefois à Charles IX.

François Courboin.

SÉANCE DU 12 AVRIL 1907.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est présidée par M. Jules Guiffrey.

Assistent à la séance : MM. Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, Paul Lacombe, Henry Lemonnier, P.-A. Lemoisne, Henry Marcel, Pierre Marcel, Henry Martin, Maurice Tourneux, Alexandre Tuetey, Paul Vitry.

— Le Président propose de ne pas convoquer d'Assemblée générale cette année. Cette proposition est adoptée.

— M. Pierre Marcel annonce au Comité que M. Lechevallier-Chevignard est disposé à joindre à son édition des lettres de Poussin des notes critiques. Sur cette assurance, le Comité décide de lui confier l'édition de la Correspondance de Poussin.

— M. Jules Guiffrey annonce que, l'Institut ayant voté définitivement une subvention au travail de M. Écorcheville : le *Catalogue des manuscrits musicaux de la Bibliothèque nationale*, celui-ci peut commencer dès maintenant son ouvrage qui sera placé sous le patronage de la Société.

— M. Pierre Marcel communique les propositions faites par différents éditeurs au sujet de la publication du fonds Gaignières. Le Comité décide de demander un rapport spécial à la Commission concernant ces propositions, ainsi que celle qui a été déjà faite par un autre éditeur; la Commission y joindra les propositions qui pourront être envoyées par la suite. Ce rapport sera inséré dans le *Bulletin* ou fera l'objet d'une publication spéciale.

— Le Comité admet les membres nouveaux dont les noms suivent :

M. Feist, présenté par MM. P.-A. Lemoisne et Pierre Marcel; M. V. de Swarte, présenté par MM. Jules Guiffrey et P.-A. Lemoisne; M. Marcel Poëte, présenté par MM. Jules Guiffrey et Maurice Tourneux; le colonel d'Astier de la Vigerie, présenté par MM. Jules et Jean Guiffrey; M. Jean Schemit, présenté par MM. Jules Guiffrey et P. Lacombe; M. Léonce Blanchet, présenté par MM. P.-A. Lemoisne et Pierre Marcel.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. Bourin, Clouzot, L. Deshairs, Dorbec, C. Dreyfus, Fontaine, Fromageot, Furcy-Raynaud, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, Hautecœur, René Jean, Kœchlin, Lacombe, Laran, Lemoisne, Lemonnier, Henry Marcel, Pierre Marcel, Mareuse, H. Martin, Mazerolle, Pereire, Rosenthal, G. Schefer, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry, Vuaflard.

— M. Pierre Marcel communique très brièvement à la Société, sans donner les noms, les projets des nouveaux éditeurs qui ont envoyé des propositions au sujet de la publication du fonds Gaignières. Ces propositions, qui feront l'objet d'un rapport de la commission spéciale, seront publiées s'il y a lieu.

— M. Fromageot fait une communication relative à la candidature de David à la direction de l'Académie de Rome en 1787.

Il nous est révélé, par une lettre du comte d'Angiviller au marquis de Bièvre, qu'en 1787 David eut l'ambition d'être nommé directeur de l'École de Rome. Voici dans quelles circonstances et comment, à ce propos, d'Angiviller fit connaître ses sentiments d'estime pour lui et ses projets d'avenir.

On sait que David, revenu d'Italie en 1780, marié à Paris en 1782 et nommé académicien en 1783, voulut néanmoins, en 1784, s'installer de nouveau à Rome pour y faire son tableau des *Horaces*. Rentré à Paris pour le Salon de 1785, il retourna encore en Italie, car son tableau de la *Mort d'Ugolin* est daté de Rome 1786.

C'est l'année suivante, en 1787, qu'expirait la période de six ans de direction de Lagrenée à l'École de Rome. David chargea son ami et puissant protecteur, le marquis de Bièvre, de demander pour lui cette place au comte d'Angiviller de qui elle dépendait. La recommandation devait être excellente, car il résulte de nombreuses pièces que M. de Bièvre, homme de lettres et grand seigneur, était parmi les intimes de M. et Mme d'Angiviller. Justement, à cette époque, le directeur général des Bâtiments venait d'être violemment attaqué de divers côtés pour de prétendues dilapidations des finances du roi. Il était accusé, d'une part, de dépenses excessives faites à Compiègne et à Rambouillet et, d'autre part, les artistes se plaignaient de ne recevoir de lui que des subsides insuffisants. D'Angiviller protestait avec vivacité, et non sans amertume, contre ces calomnies.

Le marquis de Bièvre, saisissant cette occasion, lui écrivit une lettre d'affectueuse sympathie, et lui exprima en même temps son désir de voir David nommé directeur de l'École de Rome. Nous n'avons que la réponse du comte d'Angiviller, mais elle est fort explicite et permet de deviner ce que devait être la lettre du marquis. Cette réponse est datée du 22 juin 1787, et, comme d'Angiviller commence par s'excuser de n'avoir pu la faire « sur-le-champ », on peut déjà reconnaître que la lettre de M. de Bièvre était des premiers jours de juin, à un moment fort utile par conséquent, car la nomination de Ménageot comme successeur de Lagrenée fut signée le 12 juin.

Après avoir remercié son « cher de Bièvre » de « l'intérêt vif et tendre » que celui-ci lui a témoigné, d'Angiviller s'explique sur les reproches qui lui ont été adressés au sujet de Compiègne, puis au sujet de Rambouillet. Pour

l'acquisition de ce dernier domaine, faite par le roi personnellement, il termine par ce passage qui n'est à retenir qu'à titre de curiosité : « ... Il n'a rien été payé *qu'à ce malhonnête homme M. le duc de Penthièvre*, et rien n'a passé par mes mains qui n'en seraient pas plus sales quand j'aurais tout touché. Le château et tout ce qu'on a fait dans ce lieu a été payé ou du revenu de la terre, ou de la poche du Roi. J'espère qu'on trouvera bon qu'il ait aussi quelque chose pour ses dépenses particulières, il en donne assez à ceux qui le critiquent. »

Le mot de malhonnête homme, employé par d'Angiviller en parlant du duc de Penthièvre, était évidemment pris ironiquement, étant donné le renom universel de loyauté de ce prince dont les vertus et la bienfaisance furent proclamées même pendant la Révolution et jusqu'à sa mort survenue en 1793.

D'Angiviller aborde ensuite les plaintes dont il est l'objet de la part des artistes et spécialement la question relative à David et à l'École de Rome. Voici intégralement toute la fin de la lettre au marquis de Bièvre :

« A l'égard de ce que vous me marquez des artistes, je crois sans doute qu'il en est qui ne m'aiment pas; ils seraient bien embarrassés à dire pourquoi. J'ai fait plus de bien depuis quatorze ans qu'il n'en avait été fait depuis la mort de Louis XIV. Je tâcherai d'en faire encore et j'espère y parvenir.

« Je pense beaucoup de bien de celui que vous désireriez que j'envoyasse à Rome, et je crois qu'il a d'excellentes choses pour cette place; je ne vous cache pas même que j'ai des vues sur lui pour l'y envoyer dans six ans; je ne lui crois pas une mauvaise tête, je lui crois une tête vive qui a besoin d'être formée aux affaires, qui se mûrira et deviendra bonne parce que je lui crois une âme honnête et sensible. Voilà ma profession de foi sur son compte; je ne parle pas de ses talents, ils sont connus. Mais il n'est point encore dans les charges de l'Académie, il n'est que simple académicien, il n'est ni professeur, ni adjoint à professeur; il y aurait de l'inconvé-

nient à envoyer à la tête de l'École de Rome un artiste qui ne serait ni plus ancien ni dans les charges de l'Académie, quelque grand talent qu'il ait; il y a bien des choses à ménager, dans six ans il n'aura que quarante-quatre ans et c'est encore un âge où l'on peut profiter d'un séjour de six années, et où l'on a acquis plus de maturité et d'expérience pour conduire les jeunes gens, leur en imposer. Dans le choix que le Roi a fait de M. Ménageot, la prévention ni l'amitié particulière n'y ont influé, je le connais on ne peut moins. Ce choix ne me fera pas d'amis parmi ses anciens, excepté M. Vien qui m'a écrit que c'était le choix qu'il aurait fait et qu'il m'aurait proposé. Je fais un règlement sévère pour l'École que je veux remonter, que je veux renfermer dans l'étude des grands maîtres et de l'antique. Je veux que les jeunes gens ne se considèrent pas comme des maîtres; je ne veux plus qu'ils fassent de tableaux pour personne sans permission, et encore seulement dans leur quatrième année. J'espère que M. Ménageot rétablira ces règles que j'avais prescrites à M. Vien qui en sent la nécessité. Si les jeunes gens s'y refusent, ils cesseront d'être élèves du Roi. Si, comme je l'espère, M. Ménageot rétablit l'ordre, la décence, l'amour de l'étude, leur inspire le respect pour les grands maîtres et la passion pour l'antique, j'espère que *si David y va après lui*, dans dix ou douze ans nous aurons une École, des maîtres habiles et des jeunes gens qui auront appris à les respecter. Vous voyez que si je diffère d'opinion avec vous, je n'en diffère pas beaucoup. Je désire plus que personne le bien et la perfection des arts et des artistes; on le reconnaîtra un jour. Je vous assure qu'on ne me connaît pas, et que tous les propos qu'on tient n'ont nul fondement.

« J'ai bien impatience de voir cette pièce, dont je désire sûrement le succès plus que vous ne le désirez vous-même. Si vous pouvez me l'envoyer par l'exprès, je vous en serai bien obligé, et je vous la rendrai dimanche en vous embrassant aussi tendrement en vérité que je vous embrasse en espoir. *Vale et ama tuum ex animo.*

« Ce 22 juin 1787. »

La lettre se termine ainsi, sans signature, comme d'autres que nous possédons, adressées de même par d'Angiviller à son ami de Bièvre. Mais il suffit de jeter les yeux sur quelques missives moins intimes, écrites et signées par d'Angiviller pour n'avoir aucun doute sur son authenticité.

Il est donc établi qu'au commencement de 1787, David, âgé de trente-huit ans, aspira à avoir la direction de l'École de Rome et eut recours, dans ce but, à l'influence du marquis de Bièvre sur le comte d'Angiviller. D'autre part, on voit que celui-ci avait tant d'estime, non seulement pour le talent, mais encore pour le caractère et les sentiments de David, qu'il comptait le nommer directeur après Ménageot, six ans plus tard. Ils ne pouvaient se douter ni l'un ni l'autre de ce qu'ils devaient être en 1793.

— A propos de David, M. P. Vitry annonce à la Société que le portrait de l'architecte Demaison par David se trouve actuellement chez M. David Weill. — M. Pereire connaît d'autres portraits de la jeunesse de David. Il a l'intention de donner de plus amples renseignements sur ces œuvres à une prochaine séance de la Société.

— M. P. Vitry communique le texte d'une inscription conservée dans un magasin au Musée du Louvre et relative aux *bas-reliefs du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois* par *Jean Goujon*. Il apparaît d'après ce document que ces sculptures furent achetées en 1745 lors de la démolition du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois par Georges Gougenot, de Croissy, le père du célèbre abbé Louis Gougenot et placées par ses soins dans une chapelle de l'église des Cordeliers de Paris, où ils restèrent jusqu'à la Révolution. C'est ce qui explique que Lenoir, qui recueillit en 1793 le bas-relief de la Mise au tombeau, l'ait indiqué comme venant des Cordeliers et non de Saint-Germain-l'Auxerrois. Cette inscription sera publiée dans les *Archives* (année 1907).

— M. Henri Clouzot signale de curieux encadrements de pages signés *Caffieri*, dans des volumes de pièces

diverses à la Bibliothèque nationale (*Manuscrits français, nouvelles acquisitions*, 2545 et suiv. — Mentionnés au catalogue imprimé de M. Dorez).

Le recueil où se trouvent ces dessins comprend des anecdotes, des pièces curieuses, des épigrammes, des chansons, réunies par un amateur dans la première moitié du XVIIIe siècle et recopiées sur des pages encadrées par différents artistes. Les compositions de Caffieri portent seules un nom et surpassent de beaucoup le mérite des autres.

Ce sont des croquis à la mine de plomb, rehaussés de très légères teintes de lavis vert, jaune, bleu et rose. Rocailles, coquillages marins, vases d'ornements, oiseaux et insectes fantastiques se marient à des personnages costumés à la chinoise ou à des figures allégoriques de naïades, de nymphes ou de dieux marins.

Ils sont signés *Caffieri fecit*, *Caffiery fecit*, *Caffieri fils*, *Caffiery le fils*, et les pièces qu'ils encadrent vont de 1719 à 1730. Ils ne peuvent donc être de la main de Philippe Caffieri, le sculpteur de Louis XIV, mort en 1716; mais ils nous donnent un échantillon du savoir-faire d'un de ses fils.

Nous croyons qu'on peut en faire honneur à François Charles, son fils aîné (1667-1729), qui, en 1686, est nommé sur les Comptes des Bâtiments du roi *Caffieri le fils*, titre qui convient parfaitement à l'aîné de plusieurs enfants.

Son nom cesse d'ailleurs de figurer dans le recueil de la Bibliothèque nationale sur les pièces postérieures à 1730, et bien que l'argument ne soit pas décisif puisque le possesseur de l'album avait pu commander à l'avance un certain nombre de pages, il nous semble présenter une forte probabilité en faveur de notre attribution.

— M. Furcy-Raynaud lit une lettre de Vien, correspondant de la Commission d'exécution de l'Instruction publique, dans laquelle il réclame le paiement de tableaux commandés et livrés avant la Révolution.

— A ce propos, M. Hautecœur signale une page des

Mémoires de Vien, publiés par F. Aubert (*Gazette des Beaux-Arts*, 1867), qui reproduit exactement le début de cette lettre.

SÉANCE DU 3 MAI 1907.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Jules Guiffrey.

Assistent à la séance : MM. Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, Paul Lacombe, P.-A. Lemoisne, Henry Lemonnier, Henry Marcel, Pierre Marcel, Henry Martin, Louis Metman, Henri Stein, Maurice Tourneux, Alexandre Tuetey, Paul Vitry.

Excusés : MM. G. Brière et André Michel.

— Le Président annonce que la publication de M. Furcy-Raynaud est terminée et que la table seule reste à faire. Les comptes de cette publication réglés, M. Tuetey pourra donner au Comité des renseignements sur l'état des finances de la Société.

— M. Tourneux promet de réserver à la Société pour le Bulletin d'octobre une Note bibliographique sur les collections de livres d'art appartenant à des amateurs.

M. Brière a déjà promis, également pour ce Bulletin, une Table des catalogues de musées de province.

— Le Comité décide qu'à l'avenir les comptes-rendus des communications insérés dans le Bulletin pourront être établis sous une forme moins résumée. Il y a intérêt souvent à conserver le détail des exposés.

— M. Stein signale dans l'Inventaire des archives des Pyrénées-Orientales les mentions de toute une suite de retables des XVIe et XVIIe siècles, avec l'indication des

artistes. Il pense que ces documents, très intéressants, pourraient être insérés dans le Bulletin pour remplacer pendant les mois d'été les comptes-rendus des séances.

— M. Jules Guiffrey propose, dans le même but, la publication des lettres de décès d'artistes contemporains. M. Henry Marcel en met un certain nombre à la disposition du Comité.

— M. Tourneux demande à quelle date l'on doit s'arrêter dans la publication des documents concernant des artistes contemporains. Le Comité estime que l'on peut publier tous les documents relatifs aux artistes morts, à moins qu'ils ne renferment des allégations pouvant être préjudiciables à la mémoire de ces artistes ou à l'intérêt de personnes vivantes.

— Le Président annonce la publication dans le premier volume des *Archives* de toute une série de lettres autographes d'artistes annotées.

— Le Comité admet ensuite les nouveaux membres suivants : MM. F. Bruel, présenté par MM. Courboin et Lemoisne; le lieutenant Caillot, présenté par MM. Bourin et Vuaflard.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. Alfassa, d'Astier de La Vigerie, Bourin, Clouzot, Courboin, de Czernichowski, Dorbec, Enlart, Fontaine, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, Hautecœur, Kœchlin, Lacombe, Laran, Lechevallier-Chevignard, Lemonnier, Lemoisne, Mareuse, Henry Marcel, Pierre Marcel, Marmottan, Marquet de Vasselot, Henry Martin, Mazerolle, Pereire, Rosenthal, Henri Stein, Tuetey, Tourneux, P. Vitry, Vuaflard.

— M. Henry Lemonnier fait une communication relative à la fontaine des Innocents.

On sait que la fontaine dite des Innocents fut édifiée vers 1549 par Pierre Lescot et Jean Goujon, peut-être par

Jean Goujon seul. Elle se composait d'une façade en équerre sur les rues Saint-Denis et aux Fers, avec une arcade seulement sur la première et deux sur la seconde (contrairement à ce que disent la plupart des auteurs). Il y avait cinq entrepilastres, où Goujon sculpta les célèbres Naïades; les arcades portaient sur un soubassement, qu'il décora des bas-reliefs de néréïdes, tritons, aujourd'hui au Musée du Louvre.

Le monument, mal entretenu, se délabra; une curieuse gravure de Cochin[1] montre La Font Saint-Yenne, le redoutable anti-vandale du XVIIIe siècle, en contemplation devant le soubassement, encombré d'éventaires de marchandes, pendant qu'un chien, — symbolique, — lève irrévérencieusement la patte contre le mur. Lorsqu'une ordonnance royale décida, en 1785, la désaffectation du cimetière des Innocents, on démolit en même temps l'église des Innocents et les maisons voisines de la fontaine, qui restait ainsi isolée et menaçait ruine. Quatremère de Quincy publia alors, dans le *Journal de Paris* du 31 janvier 1787, une longue lettre, où il exposait qu'on avait songé à « démembrer et dépecer cette fontaine ». Il se défendait d'apporter « un obstacle quelconque aux utiles travaux de voierie proposés », et « d'élever le moindre murmure contre les projets dirigés par l'œil bienfaisant qui veille au bien public » (!), mais il demandait que la fontaine fût transportée en entier, surtout à « cause de la sculpture ». Les rédacteurs du Journal, qui avaient reçu, paraît-il, plusieurs lettres sur le même sujet, répondirent que « l'intention du gouvernement était parfaitement conforme au vœu de tous les amis des arts ». En effet, dans le courant de 1787, le monument fut démonté pièce à pièce par les soins de l'ingénieur Six et des architectes Poyet, Molinos et Legrand, et placé au milieu du marché qui remplaçait le cimetière[2]. Seulement la forme en fut

1. Musée Carnavalet. Estampes. Elle a été reproduite dans la *Gazette des beaux-arts* (t. IV, p. 50), sauf le chien, dont l'attitude sembla sans doute *impropre*.

2. La bibliothèque de la Ville de Paris possède le procès-

complètement changée : ce fut, sauf pour les bassins inférieurs, celle d'aujourd'hui. Puisqu'il y avait quatre faces et huit entrepilastres, il fallait huit bas-reliefs de Naïades au lieu de cinq. On s'adressa pour les faire au sculpteur Pajou, dont on considéra sans doute que le style avait quelque chose de « goujonnesque »[1]. Les bas-reliefs furent posés en 1788[2].

Je laisse de côté, pour l'instant, ce qui concerne les bas-reliefs de tritons, néréïdes, etc., qui furent transportés au Louvre avant 1812[3]. La question la plus intéressante est celle des trois bas-reliefs de Naïades ajoutés en 1788. Deux d'entre eux, ceux de la face méridionale d'aujourd'hui, appartiennent incontestablement à Pajou. Le troisième, celui qui se trouve sur la face occidentale, à droite par rapport au spectateur, est-il également de lui? La plupart des auteurs répondent affirmativement. Guilhermy et Montaiglon eux-mêmes sont formels, suivis, cela va de soi, par les livres de seconde main, par l'In-

verbal des travaux de déplacement (mss., doss. IV, 3). On peut y constater qu'ils furent exécutés avec des soins minutieux et que les sculptures principales étaient intactes, sauf quelques détails minimes. Quatremère de Quincy, dans le *Dictionnaire d'architecture,* prétend que la forme adoptée fut celle qu'il avait proposée.

1. Peut-être aussi avait-il pris le soin de se désigner à l'avance en se posant en défenseur de la conservation des monuments, à propos du monument du Pont-au-Change. Voir deux lettres de lui dans le *Journal de Paris,* 28 janvier et 11 février 1787.

2. Pajou n'avait encore reçu en 1789 que 600 livres sur un devis convenu de 9,000. Voir une lettre de Mme Pajou, publiée par notre confrère Stein (Réun. des Sociétés des beaux-arts des Départements, 1888). Le bureau de la ville et le lieutenant de police avaient dirigé et surveillé les travaux.

3. Voir (cabinet des Estampes. Topographie) une gravure de Carré de 1790; Quatremère de Quincy, *Dictionnaire d'architecture*, t. II (dont la seconde partie, à partir de la p. 358, ne fut publiée qu'en 1820); un rapport de Molinos en 1812 (Bibl. de la Ville de Paris, mss., doss. IV, 3).

ventaire des richesses d'art de la France[1], par l'Inventaire des œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris[2].

Ce n'était cependant pas l'opinion de quelques-uns des écrivains antérieurs. Le *Pausanias français*, énumérant, en 1806, les œuvres de Pajou encore vivant, mentionnait :

« A la fontaine des Innocens,
« *Deux* grandes nayades,
« Un bas-relief d'enfans et deux
« Renommées. »

Quatremère de Quincy écrit[3] : « Quant aux sculptures du quatrième côté, l'auteur (Quatremère) indiquait (en 1787) le moyen de suppléer à Jean Goujon par Jean Goujon lui-même. C'était d'emprunter les deux figures manquantes au Louvre... Cet emprunt consisterait à faire mouler les figures et à les copier dans les entrepilastres du quatrième côté... Le quatrième côté fut repris sur le dessin des trois autres, et, des deux figures qui manquaient, l'une a été copiée d'après un des bas-reliefs de la cour du Louvre par Jean Goujon. » Ce passage est plein de confusion, puisqu'il manquait trois et non deux figures, et que le quatrième côté tout entier appartient à Pajou. Lenoir, dans la *Statistique monumentale de Paris*[4], décrit six bas-reliefs comme étant de Goujon; seulement il ne s'aperçoit pas qu'il n'y en avait que cinq en 1550, et ne se demande pas d'où peut venir le sixième.

M. Henri Jouin[5] a dit des choses plus justes. Voici ce qu'il écrit dans son ouvrage sur Jean Goujon : « Le sculpteur de 1787 ne crut pouvoir mieux faire pour alléger sa

1. Paris, *Monuments civils*, t. I, p. 193-194.
2. *Monuments civils*, t. I, p. 72.
3. *Dictionnaire d'architecture*, t. II, p. 476, 477.
4. T. I, p. 264. La planche IV de la Fontaine des Innocents dans le t. II place parmi les figures du XVIe siècle celle dont nous discutons l'attribution à Pajou.
5. Henri Jouin, *Jean Goujon* (Collection des artistes célèbres), p. 52 et 90.

Clichés de M. Martin-Sabon.

LA PAIX

BAS-RELIEF DE JEAN GOUJON
AU PALAIS DU LOUVRE.

NYMPHE

BAS-RELIEF DU XVIIIe SIÈCLE
D'APRÈS JEAN GOUJON
A LA FONTAINE DES INNOCENTS.



tâche que d'emprunter à un des frontons du Louvre une figure modelée par Jean Goujon, dont la copie prit place sur le monument, remanié, du Marché des Innocents. Le stratagème est visible et aucun artiste ne sera tenté d'attribuer à Goujon la nymphe qui se distingue des autres par l'absence de l'urne symbolique... On se montre sévère à l'endroit des nymphes de Pajou. Le travail en est délicat, mais Pajou n'a pas l'adresse de Goujon. » Plus loin : « Cette figure empruntée est celle qui se voit à l'œil-de-bœuf du milieu sur la façade de Lescot et qu'on désigne, non sans hésitation, sous le nom de la Paix. »

Il semble que M. Jouin n'a pas tiré de la constatation qu'il a faite le parti qu'elle comportait et que son exposé doit être complété, précisé ou rectifié sur certains points. Je n'insiste pas sur le fait que la figure de Pajou a bien été empruntée à un des œils-de-bœuf et non pas, comme M. Jouin le disait d'abord, à l'un des frontons de la façade de Lescot. J'aime mieux montrer comment elle a été, pour ainsi dire, surmoulée sur le bas-relief de Goujon. Celui-ci et celui de la fontaine se trouvant en moulage à la galerie d'art moderne de la Sorbonne, j'ai pu faire des rapprochements très minutieux. J'ajoute que les deux photographies qui en ont été prises par M. Martin Sabon, dont nous connaissons tous et mettons si souvent à contribution l'obligeance inépuisable, facilitent singulièrement la démonstration.

Les quelques différences entre les deux figures s'expliquent par la nécessité d'adapter la Paix à sa destination de Naïade et à la place qu'elle devait occuper. Pajou a supprimé l'épée, qui est à vrai dire un sabre, et (s'inspirant ingénieusement d'un bas-relief de la fontaine) ramené sur la tête de la Naïade le bras qui la tenait; il a supprimé les palmes, mais laissé la rame, qui se voit sur d'autres bas-reliefs de la fontaine; enlevé le globe qui n'avait rien à faire en la circonstance, coupé les ailes et les parties de la robe qui auraient débordé. Tout cela est habile et spirituel. Pour le reste, il y a identité abso-

lue entre les deux bas-reliefs; même hauteur[1], même disposition, même technique, même travail dans les moindres détails de plis, de doigts, *ad unguem*, etc.

Une dernière observation. Tous les auteurs qui ont cru que les trois figures ajoutées étaient de Pajou n'ont pas manqué, sans distinguer entre elles, d'opposer le style de l'artiste du xvie siècle à celui du xviiie. Quelle différence! Comme on voit bien que!... Chose curieuse, ils avaient presque raison, mais non pas du tout comme ils le croyaient. On serait tenté en effet de critiquer les pieds et la main qui tient la rame, dont les formes sont massives et vulgaires (et si différentes des mains et des pieds de la Naïade voisine), la figure aux traits plutôt épais. Mais... tout cela se trouve exactement dans le bas-relief du Louvre. Il ne reste qu'une ressource : de supposer qu'il n'est pas de Goujon, au moins pour l'exécution. Et M. Jouin, non sans se contredire, a peut-être eu raison d'écrire : « Nous serions porté à croire que la Paix n'est pas de Jean Goujon, si même il a fait plus que d'en esquisser le modèle[2]. » C'est un problème à reprendre, à propos de la décoration de la façade du Louvre, où la part de l'inconnu est grande.

— M. Henri Stein appelle l'attention de la Société sur les modifications que l'on propose d'apporter aux appartements de Mme de Maintenon au château de Fontainebleau. La restauration projetée aura pour effet, en voulant restituer cette partie de l'édifice telle qu'elle était au temps de François Ier et en supprimant le vitrage, de menacer d'une prompte destruction les très belles boiseries qui datent de 1686 et qui forment un ensemble remarquablement conservé et d'un intérêt historique indéniable. La

1. La photographie qui reproduit la figure de l'œil-de-bœuf n'ayant pu être prise qu'à un mètre de distance et presque de biais présente une certaine déviation qui n'existe pas sur l'original.

2. *Jean Goujon*, p. 90. Voir ci-dessus ce qu'il a dit à la page 52 de son *Jean Goujon*.

Société historique et archéologique du Gâtinais vient de protester contre ce funeste projet auprès de M. le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts et de la Commission des Monuments historiques; M. Stein voudrait voir la Société de l'histoire de l'Art français entrer dans la même voie. — A l'unanimité, l'assemblée décide qu'il y a lieu de s'associer à cette protestation nécessaire et charge son secrétaire, M. Pierre Marcel, de rédiger une lettre qui sera signée par le bureau et envoyée au sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts. Une copie de cette lettre sera adressée à la Commission des Monuments historiques.

— M. Henry Martin annonce à la Société qu'il vient de recevoir de M. Schneider, professeur à la Faculté des lettres de Caen, de nouveaux documents sur la décoration de l'Hôtel de Sully. Il se propose de faire une communication à ce sujet à une séance suivante.

— M. Bourin présente quelques observations sur une esquisse du tableau des *Sabines*, de Louis David, qui se trouve actuellement dans la collection Beurdeley. Cette esquisse, qui est la première idée du célèbre tableau, fut exécutée par Louis David dans la prison du Luxembourg, où il était renfermé comme détenu politique, et envoyée, le 3 janvier 1799, par le peintre à son ami le sculpteur Espercieux avec la lettre qui suit :

« *Au Citoyen Espercieux, sculpteur à Paris.*

« Je te renvoye le manteau arabe que j'ai gardé beaucoup trop longtemps. Je t'envoye aussi le dessin de mes *Sabines;* il n'est plus à moi puisque je te l'ai donné, tu en feras l'emploi que tu jugeras à propos, et quant à l'apostille qui fait le sujet de l'humeur que tu me témoignes, je te répéterai ce que je te dis il y a quelques années à un pareil sujet, que, n'ayant plus un caractère public, il y auroit une vanité insuportable à moi d'apostiller une pétition à un ministre. Mais mon intention était, *et est encore*, d'en parler de vive voix aux gens en place quand j'en trouverai l'occasion. Il étoit inutile seulement de

me représenter l'attachement que tu as eu pour moi lors de ma proscription, je ne l'oublierai jamais.

« David.

« Ce 14 nivôse an VII (3 janvier 1799). »

Cette lettre appartient actuellement au lieutenant Cailliot, petit-fils de Mme Damour, qui avait hérité du dessin en question de Mme Dey, sœur aînée de Mlle Caroline Gasnier, amie et légataire du sculpteur Espercieux.

A la mort de Mme Damour, ce dessin, exécuté sur papier teinté à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc, qui mesure 25 centimètres de haut sur 33 centimètres de large, et porte, tracée de la main même d'Espercieux, la mention suivante : « Cette première pensée du tableau de David fut donnée par lui à son ami Espercieux », fut vendu à l'hôtel Drouot le 24 mars 1903 sous le n° 99 et acheté par M. Beurdeley. M. Bourin rappelle que le Musée du Louvre possède une autre esquisse du tableau des *Sabines* qui a appartenu à Ingres et fut donnée par lui au Musée en janvier 1856. Ce second dessin, très arrêté, à la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc, a les dimensions suivantes : haut. : 0m477, larg. : 0m640. Il porte le n° 705 du Catalogue Reiset.

M. Bourin communique ensuite deux lettres de David à Espercieux qui seront publiées dans les *Archives,* année 1907.

— M. Marquet de Vasselot présente quelques remarques au sujet d'un manuscrit qui figure à l'Exposition de portraits actuellement ouverte à la Bibliothèque nationale.

Dans le Catalogue de l'Exposition, on a reproduit (pl. p. 58) une miniature d'un ouvrage sur les *Marches et Mouvements de l'armée du roi pendant la campagne de 1677* (Bibl. nat., ms. fr. 7893). Elle présente Louis XIV à cheval, couronné par la Victoire. M. Couderc, auteur de cette partie du Catalogue, a noté que ce portrait du roi n'est pas signé, mais qu'on en fait « assez généralement honneur à Petitot ».

Sans examiner ici si l'on doit maintenir cette attribution, on peut du moins démontrer que l'auteur de la miniature s'est borné à copier exactement un tableau célèbre. La miniature reproduit, en effet, une peinture de Mignard, exécutée en 1674, dont il existe plusieurs répliques : une, au Musée de Versailles, provenant de l'ancien fonds de la Couronne, une dans la collection de S. M. l'empereur d'Allemagne, au château de Berlin, signée et datée de 1677, une autre enfin au Musée de Turin.

— M. Jules Guiffrey fait observer que le livret du Salon qui vient d'ouvrir au Grand Palais des Champs-Élysées (Société des artistes français) porte le titre : *Salon de 1907. 125e Exposition depuis l'année 1673.* Or, si on additionne les quarante-deux expositions de peinture ayant eu lieu de 1673 jusqu'en 1800 et les Salons ouverts de 1801 à 1907, au nombre de quatre-vingt-deux, on arrive à un total de 124 seulement. Il s'agit donc de déterminer quelle est l'exposition ajoutée à la liste normale des expositions de peinture. Il est à remarquer que l'Exposition universelle de 1855 a remplacé le Salon ordinaire; il n'y a pas eu de Salon proprement dit entre les années 1853 et 1857, et cependant l'Exposition rétrospective de 1855 est comprise dans le nombre de 124. Le 125e Salon, dont le livret doit prendre rang dans la bibliographie des Expositions, est certainement l'Exposition triennale des Beaux-Arts, ouverte au palais des Champs-Élysées le 15 septembre 1883, exposition en partie rétrospective et qui n'eut lieu qu'une seule fois. Au printemps de la même année, la Société des artistes français avait ouvert, le 1er mai, la 100e Exposition depuis l'année 1673. Et le Salon de 1884 porte le sous-titre : 102e Exposition, etc. C'est donc bien le Salon d'automne de 1883, dont le catalogue n'a pas de numéro d'ordre, Salon très officiel, qui porte à 125 le chiffre total des Expositions depuis 1673.

— M. Jules Guiffrey demande la permission de présenter quelques observations à l'occasion de l'exposition des

portraits au crayon ouverte en ce moment à la Bibliothèque nationale. Il se plaît à reconnaître le succès considérable que cette manifestation d'art obtient auprès du public et il constate les services immenses qu'elle rend aux travailleurs en leur permettant d'étudier à loisir et de comparer des dessins dont la communication simultanée rencontrait de grandes difficultés. En rédigeant un catalogue si détaillé en un court espace de temps, les conservateurs des Manuscrits et des Estampes ont contribué pour une large part au succès de cette exposition. Il est de toute justice de leur adresser de chaleureuses félicitations. En général, ils ont fait preuve d'une grande réserve dans leurs attributions et ils ont eu bien raison, car ce qu'on sait sur les auteurs de ces admirables crayons du XVIe siècle se réduit à fort peu de chose. Arrivera-t-on jamais à fixer d'une manière certaine les auteurs de ces portraits? C'est douteux. La question est tellement obscure, tellement embrouillée qu'une solution certaine semble indéfiniment ajournée. Peut-être toutefois serait-il bon de tenir compte des résultats confirmés par des documents authentiques. Dans une étude récente sur la famille des Dumonstier, étude publiée en 1905 et 1906 dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, il a été établi que deux Dumonstier avaient porté le prénom d'Étienne et deux autres le prénom de Pierre; on ne connaissait autrefois qu'un seul Étienne et un seul Pierre. Cette constatation a permis d'attribuer aux nouveaux venus des œuvres qu'on ne pouvait mettre sous le nom des artistes déjà signalés sans leur attribuer une longévité extraordinaire. C'est le cas de Pierre Dumonstier, IIe du nom, né en 1585, mort en 1656, qu'il faut distinguer soigneusement de Pierre Ier, regardé jusqu'ici comme le fils de Geoffroy, l'auteur de toute la famille, et qui pourrait bien n'être que son petit-fils. L'œuvre des deux Pierre Dumonstier se distingue malaisément. Le rédacteur du catalogue attribue au premier du nom tous les dessins signés *Pierre Dumonstier*. Cette opinion est soutenue par divers arguments d'inégale valeur. Il en est un toutefois qui ne sau-

rait être accepté, c'est celui où l'auteur de la notice avance « qu'aucun indice ne permet d'affirmer que Pierre II ait été auteur de crayons ou peintre de portraits ». Dans l'article de la *Revue de l'Art*[1] est rappelé un document de 1618 où le Pierre Dumonstier est qualifié peintre et valet de chambre du roi. Il s'agit de l'adjudication d'une maison en Auvergne, et on avait pris soin de faire remarquer qu'il ne saurait y avoir incertitude sur l'identité de ce Pierre Dumonstier, puisqu'il est dit dans l'acte « fils et unique héritier de feu Estienne Dumonstier et de Marie Lesage, ses père et mère », indications biographiques qui ne sauraient s'appliquer qu'à Pierre II. Il doit donc être considéré, lui aussi, comme un véritable artiste, et la Tête de Christ signée : *Petrus Dumonstier Parisiensis faciebat Romæ, 1642*, ne peut être attribuée qu'à lui, car son homonyme était mort depuis longtemps ou avait atteint un âge extrêmement avancé, étant né entre 1545 et 1550. S'il vivait encore, il n'aurait pas entrepris le voyage de Rome à quatre-vingt-dix ans passés. Il y aurait donc lieu d'examiner de très près et même de reviser l'attribution au premier Pierre Dumonstier de tous les dessins portant ce nom. D'ailleurs, une pièce encore inédite qui le concerne, relative à la succession de sa femme et datée de 1652, lui donne encore les titres de peintre et valet de chambre ordinaire du roi. Ce document, découvert par M. de Grouchy dans une étude de notaire, renferme des particularités curieuses sur le Dumonstier à qui est contestée dans le catalogue des dessins de la Bibliothèque la qualité d'artiste. Il sera publié dans le prochain volume des *Archives de l'Art français* et l'occasion s'offrira ainsi de revenir sur cette question si embrouillée des Dumonstier et d'introduire un peu plus de lumière dans la généalogie de la famille.

D'ailleurs, au dessin de Saint-Pétersbourg découvert par M. Jean Guiffrey depuis la publication des premiers articles de la Revue, il faut ajouter un autre document

1. T. XX, p. 324.

nouvellement découvert, c'est le nom de Pierre Dumonstier relevé par M. Clouzot sur un livre de la Réserve de la bibliothèque Carnavalet. On voit que la discussion s'enrichit chaque jour de nouveaux éléments. Comme toujours, la première publication a provoqué des découvertes qui ne se seraient pas produites sans elle, et ces découvertes modifieront sans doute dans une certaine mesure, sans les infirmer complètement, les conclusions tirées des documents inédits publiés dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*.

Après quelques mots de M. F. Courboin, M. J. Laran explique pourquoi, tout en utilisant constamment, dans la rédaction de cette notice, les travaux de M. Jules Guiffrey[1], il a cru pouvoir s'écarter sur quelques points de certaines conclusions proposés dans ces travaux. Il s'agissait tout particulièrement, pour les organisateurs de l'Exposition, de savoir si certains portraits aux crayons du début du XVIIe siècle, et notamment le portrait d'Henri de Lavardin-Beaumanoir, signé *Pierre Du Monstier* et daté de 1618, doivent être attribués à ce Pierre II Dumonstier ou au contraire à Pierre Ier, signalé en 1585 comme peintre et valet de chambre. Il n'est pas impossible de connaître approximativement la date de naissance de ce dernier. En effet, un dessin conservé à Saint-Pétersbourg, signalé par M. Jean Guiffrey, publié par M. Jules Guiffrey et qui peut être daté de 1570 environ, représente *Estienne du Monstier l'aisné, et Pierre du Monstier, son frère*, sous les traits de deux jeunes gens. Il est impossible d'y reconnaître Étienne Ier Dumonstier, alors âgé de cinquante ans environ. Il s'agit donc d'Étienne II, né en 1545, et la mention Étienne Dumonstier *l'aisné* indiquerait seulement qu'il est l'aîné des deux frères ici représentés. Pierre Ier serait donc né vers 1550,

1. Les Dumonstier, six articles dans la *Revue de l'Art*, 1905 et 1906. Voir t. XIX, p. 124, le portrait d'Henri de Beaumanoir; t. XIX, p. 335, le dessin de Saint-Pétersbourg; t. XVIII, p. 15, la sépia du Cabinet des Estampes, et t. XVIII, p. 143, le portrait gravé de Jean de Beaugrand.

il serait petit-fils et non fils de Geoffroy. Un autre portrait des deux jeunes gens dans une sépia plusieurs fois publiée du cabinet des Estampes, confirme le renseignement fourni par le dessin de Saint-Pétersbourg.

C'est à ce Pierre Ier qu'il faudrait attribuer les portraits au crayon dont il est question. En effet, l'écriture très caractéristique qui les accompagne se retrouve sur certains portaits du XVIe siècle; on la reconnaît notamment dans la signature gravée en fac-similé par Th. de Leu au bas d'un portrait de Jean de Beaugrand d'après Pierre Dumonstier. Cette gravure est de 1595; l'écriture en question n'est donc pas celle de Pierre II, qui avait alors dix ans. Pierre II a été certainement peintre, comme l'a montré M. Jules Guiffrey, mais rien n'indique encore qu'il se soit, comme son homonyme, spécialisé dans les portraits aux crayons.

— Monsieur Pereire présente quelques notes sur certains portraits de la jeunesse de Louis David. (Voir p. 34.)

En 1903 mouraient, rue Montaigne, à quelques mois d'intervalle, M. et Mme Baudry, parents de David. Ces rentiers possédaient plusieurs œuvres de l'artiste :

1o Portrait de M. Buron, 1769;
2o — de Mme Buron, 1769;
3o — de M. Desmaisons, 1782;
4o — de Mme Le Seigneur;
5o — de Mlle Le Seigneur, fille de la précédente;
6o — de famille supposé être une autre pose de Mme Buron;
7o — du Pape, inachevé;
8o Esquisse en réduction du Serment des Horaces.

Furent vendus le 22 juin 1905 les portraits de M. Buron (profil), acquis par M. Féral pour un amateur inconnu, et de M. Desmaisons, acquis par M. Weill et destiné à son hôtel de Neuilly.

Les portraits de M. et Mme Buron sont signés *J. David* et celui de M. Desmaisons *J.-L. David.* Ce dernier est connu; il a été exposé au Salon de 1783.

M. Regnault conserve encore le portrait de Mme Buron, tante de David, celui de Mme Le Seigneur, autre tante de David, et celui de Mlle Le Seigneur, fille de la précédente.

Mlle Le Seigneur, alors fillette, est en chapeau Directoire bleu, à ruban rouge et grande plume blanche. L'enfant à mi-corps joue à la dînette avec son ménage devant elle; à côté d'elle sa poupée, costume de Mme de Polignac. Elle porte des pendants boucles d'oreilles en perles de couleur. Cette enfant était mère de M. Baudry et cousine germaine de David.

Cette famille, qui recueillit David durant son exil, habitait le village de Sucy (frontière belge) et allait souvent voir David quand il était à Bruxelles. C'est en témoignage de reconnaissance que David lui donna ces tableaux.

Les héritiers de M. Baudry (M. et Mme Dussaud, M. Dussaud était frère de Mme Baudry) habitent la Hollande et sont venus en France pour toucher l'héritage.

Ils ont gardé le portrait du Pape, dont la main gauche, dessinée, n'est pas achevée. David l'a toutefois signé au crayon dans cette main inachevée. C'est le premier des trois que David a peints. L'un des autres est au Louvre, le dernier à Fontainebleau (?).

Les héritiers de M. Baudry ont emporté également la maquette du Serment des Horaces, petit tableau de la même dimension que la maquette de l'Enlèvement des Sabines possédée par le Louvre.

Ils avaient également deux petites têtes, homme et femme, qui passaient dans la famille pour être le père et la mère de David.

SÉANCE DU 7 JUIN 1907.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Jules Guiffrey.

Assistent à la séance : MM. G. Brière, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, P. Lacombe, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, H. Martin, M. Tourneux, H. Tuetey, P. Vitry.

Excusés : MM. Henry Marcel, Pierre Marcel, André Michel.

— Sur la proposition du Président, le Comité décide de tenir une séance en juillet. La séance d'octobre, au contraire, est supprimée.

— M. Jules Guiffrey annonce que la *Correspondance de Rome* en est actuellement à la feuille 12; cette partie offre un grand intérêt au sujet des relations entre le pape et le gouvernement français à la fin de l'année 1792 et au début de 1793.

— Le Président fait part au Comité des propositions de la maison Berthaud concernant la publication de la Collection Gaignières. M. Berthaud offre de publier 500 planches par an, en les divisant par séries de cent planches. Chacune de ces séries comprendrait une catégorie spéciale de sujets : vitraux, tapisseries, tombeaux, etc. Ces planches ne porteraient que les indications indispensables et ne seraient accompagnées d'aucun commentaire. Toutefois, les dimensions de l'original seraient indiquées sur les planches qu'on serait obligé de réduire. M. Berthaud vendrait les 500 planches 75 francs au public et 60 francs aux membres de la Société, ce qui ferait, en se basant sur une publication de 3,000 planches environ, durant six ans, une somme de 360 francs pour les sociétaires; la planche reviendrait ainsi à 12 centimes. Ces conditions sont de beaucoup les meilleures qui aient été proposées, M. Berthaud ne demandant aucune participation financière à la Société. Le Comité décide d'adopter ce projet en principe, laissant à la Commission déjà nommée le soin d'étudier les propositions de M. Berthaud et de proposer une solution définitive à la prochaine séance.

M. Jules Guiffrey ayant demandé si un des bibliothécaires du Cabinet des Estampes se chargerait de diriger

cette publication, M. Lemoisne répond que M. Joseph Guibert, très qualifié pour ce travail, puisqu'il a particulièrement étudié la Collection Gaignières, serait disposé à le suivre. Le Comité décide de s'adresser à lui s'il veut bien accepter. M. Lemoisne fait remarquer au Comité que ce travail devant prendre un temps assez considérable, il serait équitable de le rétribuer. Le principe d'une rétribution est admis; le chiffre en sera fixé ultérieurement.

M. Paul Lacombe demande que chaque planche porte trois numéros : un numéro d'ordre général, un numéro de série, et le numéro du Catalogue Bouchot. M. Brière fait remarquer que certains changements seront nécessaires et que l'on pourrait adopter un classement différent de celui du Catalogue Bouchot. La Société décide de garder le numéro du Catalogue Bouchot, quitte à établir plus tard une table de concordance. Pour les questions de détail, elles seront résolues ultérieurement par le Comité des publications et le Bureau.

— M. Jules Guiffrey donne lecture d'une lettre de M. Pierre Marcel annonçant une proposition de M. Eggimann. Celui-ci offre de mettre sous le patronage de la Société une Bibliographie de l'Histoire de l'Art qu'il va entreprendre. Cette Bibliographie comprendrait, à partir de janvier 1907, les publications françaises relatives à l'histoire de l'Art et aussi celles qui paraîtraient à l'étranger sur l'histoire de l'Art français. M. Jean Guiffrey annonce qu'un employé spécial de la maison Eggimann, chargé de ce service, sera à la disposition de la Société, qui aurait la direction et la surveillance de cette publication. Devant cette assurance, le Comité accepte la proposition de M. Eggimann, mais à condition que cette publication durera au moins deux ans, et aussi qu'aucune publicité ne sera insérée dans le texte même. Au reste, une commission spéciale, composée de MM. H. Lemonnier, M. Tourneux et Jean Guiffrey, est chargée de s'entendre définitivement à ce sujet avec M. Eggi-

mann, qui accordera une remise de 50 % sur le prix de vente aux membres de la Société.

— Le Comité vote l'admission comme membres de la Société de : Mme Alphen Salvador, présentée par MM. Pierre Marcel et Jean Guiffrey; M. Henry Nocq, présenté par MM. Jules Guiffrey et P. Vitry; M. A.-J. Wauters, présenté par MM. Jules Guiffrey et Jean Guiffrey; M. Louis Gonse, présenté par MM. Jean Guiffrey et Jules Guiffrey.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. G. Brière, Bruel, Caillot, Courboin, Demonts, Deshairs, Dorbec, Fontaine, Furcy-Raynaud, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, Hautecœur, René Jean, Lemonnier, P.-A. Lemoisne, A. Michel, Henry Martin, Schefer, de Swarte, Rocheblave, Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry, Vuaflard.

— M. Jules Guiffrey fait part à la Société du résultat de ses démarches à propos du palais de Fontainebleau (voir page 42). M. Giraud, l'architecte du palais, à qui il en a parlé, lui a répondu qu'il ne tenait pas absolument à son premier projet et a envisagé la possibilité d'établir des châssis mobiles qui seraient replacés pendant l'hiver. D'autre part, la Commission des monuments historiques a passé outre, déclarant qu'elle n'avait pas à tenir compte des protestations de la Société du Gâtinais ni de celles de la Société de l'Histoire de l'Art français.

— M. Henry Lemonnier fait une communication au sujet de l'Exposition des portraits. Après avoir félicité les auteurs du catalogue de leur travail, il s'étonne des nombreuses citations de Brantôme qu'on y trouve, faisant remarquer combien cet auteur est sujet à caution. M. F. Courboin explique que cette exposition ayant eu

pour but de faire connaître au grand public les crayons de la Bibliothèque, il était nécessaire de rendre le catalogue attrayant, d'où les citations de Brantôme et des autres auteurs qui ont parlé des personnages dont les portraits sont exposés. Les travailleurs qui veulent étudier à fond la question peuvent aisément vérifier les assertions de Brantôme. Ces citations, au reste, n'ont qu'un rôle secondaire dans la pensée des auteurs du catalogue et peuvent aisément être isolées des parties plus importantes concernant soit l'attribution, soit les identifications des personnages. M. F. Courboin ajoute que le grand public semble bien l'avoir ainsi compris, puisque 21,686 visiteurs sont venus voir ces crayons, qui n'étaient auparavant consultés que par un groupe très restreint de personnes. M. Henry Lemonnier ayant demandé pourquoi les auteurs du catalogue n'ont mentionné que l'écriture dite de Foulon, alors qu'on relève plusieurs autres écritures sur les portraits exposés, M. Lemoisne fait observer que le catalogue renvoie à l'ouvrage de H. Bouchot, qui donne toutes les écritures relevées sur les portraits. Si les auteurs du catalogue ont cité uniquement l'écriture de Foulon, c'est qu'elle avait spécialement servi à Henri Bouchot dans son classement des portraits, pour son livre sur les crayons du XVIe siècle.

M. Lemonnier demande enfin qu'un exemplaire du catalogue portant les observations des membres de la Société soit conservé. M. P. Lacombe demande que ces observations soient signées. M. P. Vitry propose que cet exemplaire soit déposé au Cabinet des Estampes. M. F. Courboin accepte volontiers. Il fera mettre un paquet de fiches à la disposition des personnes qui le désireront.

— M. Jules Guiffrey présente les signatures de Pierre et de Daniel Dumonstier inscrites sur le titre de deux ouvrages appartenant à la Bibliothèque de la Ville de Paris. M. Marcel Poëte a fait photographier ces deux ex-libris pour les publier dans un catalogue de la Bibliothèque. Les caractères particuliers de ces signatures

répondent exactement à ceux des signatures inscrites sur les dessins exposés à la Bibliothèque nationale. Il s'agit donc bien certainement des mêmes artistes. L'un des deux volumes en question intitulé : « Du grand et loyal devoir, fidélité et obéissance de messieurs de Paris envers le Roy et couronne de France, etc... » 1565, in-12, porte cette inscription : *Ce livre appartient à Pierre Dumonstier*. L'autre volume ayant pour titre « Epistre envoyée au tigre de la France » porte cette note du propriétaire : *Ce livre appartient à Daniel Dumonstier*. Tallemant des Réaux dit que Daniel était bibliophile. Pierre Dumonstier, on le voit, l'était également. Cette petite découverte ne tranche pas la question relative à l'attribution des dessins au premier ou au second Pierre Dumonstier.

— M. G. Brière[1] communique à la Société la photographie d'un portrait d'homme par Rigaud, qui se trouve au Musée de Toulouse et qui a été faussement désigné par le catalogue comme représentant Jean Racine. Par le rapprochement avec un tableau du Musée de Versailles, il montre que l'on peut y reconnaître un portrait du ministre Chauvelin.

— M. G. Brière fait également part de ses recherches sur les bustes du médecin Camille Falconet modelés par Étienne Falconet; il étudie successivement les exemplaires conservés de ces sculptures : buste en terre cuite au Musée de Lyon, moulage à l'Académie de médecine, buste en marbre du Musée d'Angers.

— M. Gaston Schéfer identifie un buste de terre cuite, peinte en bronze, exposé dans l'une des salles de la sculpture française du XVIIIe siècle, représentant un personnage d'âge mûr, coiffé d'une perruque foisonnante, la chemise entr'ouverte, dans ce désordre inspiré par lequel, au XVIIIe siècle, s'exprimait le génie artistique.

Le nom de ce personnage était inconnu. M. Schéfer

1. Le détail des communications de M. Brière paraîtra dans le prochain numéro du *Bulletin*.

soumet à la Commission une gravure exécutée par J.-B. de Poilly, en 1714, pour sa réception à l'Académie, d'après un tableau de Joseph Vivien exposé au Salon de 1704. Ce tableau était le portrait du sculpteur Corneille Van Clève. En même temps, M. G. Schéfer présente une photographie du buste du Louvre, prise sous le même angle que le tableau. Les ressemblances sont telles que l'on peut conclure à l'identité du modèle.

Au Salon de 1704 parurent également deux autres portraits de Van Clève, alors professeur à l'Académie royale : l'un de Pierre Gobert, l'autre de Levrac-Tournières. Ils n'ont pas été gravés et on ignore leur destinée.

L'attribution du buste à Jean-Jacques Caffiéri paraît exacte. L'œuvre révèle la manière de ce maître. Mais J.-J. Caffiéri est né en 1725 et Van Clève est mort en 1732. Ce serait donc là un portrait posthume. J.-J. Caffiéri aurait fait pour Van Clève ce qu'il a fait pour Corneille, Molière, Rotrou, avec la plus triomphante habileté, des bustes, d'après des tableaux qui ont la couleur et le mouvement de la vie. Toute œuvre porte sa marque d'origine. A défaut de dates ou de documents écrits, le buste du Louvre porte sur lui la preuve qu'il n'a pas été exécuté d'après le modèle vivant. Cette figure est remarquable par son attitude et son éloquence ; il lui manque pourtant ce que rien ne remplace, ce qui se retrouve dans tous les portraits d'après nature, cette ride expressive, ce pli, parfois insaisissable, de la physionomie qu'imprime sur le visage la pensée habituelle. En art, l'âme modèle le visage de même qu'en physiologie le mou modèle le dur. Le buste de Caffiéri n'a pas reçu cette empreinte intérieure qui donne l'illusion de la réalité ; mais il bénéficie de cette simplification dans les traits, de cette largeur dans les modelés par lesquelles, — Van Clève ou Rotrou, — il cesse d'être un portrait pour devenir un type.

— M. Henri Clouzot apporte une liste de huit tableaux provenant du château d'Oiron et que le collectionneur Gaignières chercha à acquérir à Fontevrault en 1699.



BUSTE DU SCULPTEUR VAN CLÈVE

PAR J.-J. CAFFIERI

(*Musée du Louvre*).

Cette note, conservée dans la correspondance Gaignières (Bibl. nat., fr. 24991, nos 297 et 298), avait échappé à M. Ch. de Grandmaison. Elle fait connaître quelques peintures de plus de la galerie des Gouffier, si maladroitement dispersée à la fin du XVIIe siècle :

Mémoire des portraits qui sont chez la veuve la Prée qui ont esté acheptez à Oyron :

Jacques d'Amagnac (*sic*) comte et depuis duc de Nemours.

Charles cinq dit le sage fils du Roy Jean.

Marie, fille du Roy de Sicille, femme du Roy Charles sept.

Mme la comtesse d'Alais.

Mme de la Roche pot, dame du Fargy.

Urgante la déconnue.

Le Damoiseau de la mer.

Une femme borgne où il n'y a point de nom.

2 prestez.

2 esgarez.

Tout porte à croire que le fervent collectionneur échoua dans ses négociations, car aucun des sujets indiqués ne figure sur l'inventaire de son cabinet ni sur le catalogue de sa vente. Nous pouvons d'autant plus regretter cette mauvaise fortune que le portrait de Charles V pourrait bien avoir fait partie du quadryptique où figurait le roi Jean, conservé à la Bibliothèque nationale et provenant, comme on le sait, d'Oiron. Un inventaire du château, en 1654, désigne ainsi un tableau : « Un où est quatre visages ». S'il s'agit du quadryptique de l'hôtel Saint-Paul, on connaîtrait désormais Jean II et Charles V. Il resterait encore à retrouver Édouard III d'Angleterre et Charles IV d'Allemagne.

— M. Paul Vitry lit une note sur les divers logements et ateliers occupés par Houdon au cours de sa carrière. Ce document paraîtra dans les *Archives* (année 1907).

NOTES ET DOCUMENTS.

LES PENSIONNAIRES DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

AU XVIIIe SIÈCLE.

L'Académie de France à Rome, fondée par Colbert en 1666, traversa pendant le XVIIIe siècle des périodes d'épreuve dont les documents authentiques ont gardé la trace. Constatons d'abord que le séjour à Rome avec pension du Roi n'était nullement un droit pour les lauréats de l'Académie. Il fut toujours considéré, jusqu'en 1789, comme une pure faveur.

Le choix de l'Académie indiquait le candidat ayant montré les plus heureuses dispositions; mais le classement du concours n'emportait pas nécessairement la pension. Le séjour à Rome fut toujours de quatre années en principe. Il était parfois prolongé suivant les circonstances, ou diminué sur la demande du pensionnaire pour raison de convenance personnelle. A plusieurs reprises, le départ des lauréats fut retardé, en raison de la pénurie du trésor. Il arriva même en 1709, sous la direction de Poerson, que l'école n'eut pas un seul pensionnaire durant cinq ou six mois. On en était arrivé à supprimer le concours académique en 1706, 1707, 1708. C'est vers ce temps-là qu'on voit un certain nombre d'intrus substitués aux lauréats sur de puissantes recommandations. Un peintre nommé *Paul*, protégé du cardinal de Noailles, est hébergé à Rome de 1701 à 1704. En 1722, l'architecte *Gourlade*, fils du maître d'hôtel du cardinal de Rohan, obtient la même faveur. Le peintre *Bernard* part pour l'Italie en 1728, sur la recommandation du duc de Richelieu. Le cardinal de Rohan fait encore recevoir, en 1729, le peintre *François Vanloo* comme

pensionnaire. Enfin, *Coustillier*, dont on ignore la profession, admis en 1732, était un ancien secrétaire du duc d'Antin. Il y en aurait bien d'autres à citer. D'autres singularités sont à relever pendant l'administration du duc d'Antin. *Rouchi* arrive, en 1731, pour jouir de la pension, habillé en ecclésiastique. Le graveur *Mallet*, qui reste à Rome de 1712 à 1714, est enfermé au Fort-l'Évêque à son retour à Paris. Le peintre *Blanchard* quitte l'Académie en 1708, après quatre ans de séjour, pour s'engager dans les troupes pontificales.

De ces jeunes artistes, ayant profité d'une grâce exceptionnelle, bien peu se sont fait connaître. Toutefois, *Soufflot* partit pour l'Italie en 1734, sans avoir remporté le prix. Cette fois, la faveur était justifiée.

Les pensionnaires devaient, en principe, ne pas être mariés. Cette règle reçut, cependant, plus d'une exception. Le peintre *Frédéric Desmarais* obtient, en 1785, le prix réservé de 1783. Il avait trente ans et avait épousé une modiste. On lui objecta son mariage comme un obstacle absolu à la jouissance de la pension. Comment et par quelles influences parvint-il à écarter l'objection? Nous l'ignorons; mais il partit pour Rome, avec sa femme, en février 1786, et resta quatre ans à l'Académie de France. Il avait, dans ses requêtes à M. d'Angiviller, invoqué les précédents de *Gois* et de *Bardin* qui avaient obtenu la même faveur que lui, bien que mariés. On pourrait citer plusieurs dérogations récentes, et très récentes, à cet article du règlement.

On sait qu'*Antoine Watteau* obtint le deuxième prix, au concours de 1709, sur ce sujet : *David accordant le pardon à Abigaël qui lui apporte des vivres*. Il ne persévéra pas dans cette voie. Assurément, personne ne s'en plaindrait. Parmi les lauréats du second prix qui abandonnèrent la tradition classique, et firent bien, on rencontre *Gabriel de Saint-Aubin;* il avait concouru en 1753.

Un architecte d'une incontestable valeur, *Pierre-Louis Moreau-Desproux*, concourut quatre fois, de 1749 à 1752, et remporta deux fois le second prix et deux fois le

troisième, sans pouvoir atteindre la première place. Son ami, *Charles de Wailly*, demanda et obtint l'autorisation de partager la pension avec lui. Ils restèrent ensemble à Rome deux ans seulement, de 1754 à 1756.

Un autre architecte moins connu, et qui s'appelait aussi *Moreau* (*Jean-Charles-Alexandre*), avait remporté le premier prix d'architecture en 1785. Il séjourna en Italie jusqu'en 1788. A son retour à Paris, il entra dans l'atelier de *David*, et, en 1792, il obtenait le deuxième prix de peinture. Malgré ce succès, il continua sa carrière d'architecte.

Le cas de l'architecte *Adrien Mouton*, lauréat en 1764 et exclu en 1767, après un an à peine de séjour à Rome, pour avoir refusé de remplir le devoir pascal, mériterait une étude particulière, car on possède les curieux factums produits lors du procès intenté en raison de ce renvoi au Directeur de l'Académie de Rome que le Châtelet condamna à remettre à *Mouton* une indemnité de 20,000 livres. Cette somme, il est vrai, ne fut jamais payée.

D'ailleurs, les architectes se distinguèrent souvent, au XVIII[e] siècle du moins, par leur insubordination.

Jules GUIFFREY.

AVIS.

La prochaine séance de la Société aura lieu le vendredi 8 novembre, à 5 heures, à l'Union des Arts décoratifs.

ERRATUM.

Dans le 1[er] fascicule du *Bulletin*, page 27, 7[e] ligne avant la fin, au lieu de « cinq dessins payés 500 francs », lire « cinquante-sept dessins payés 500 francs ».

SÉANCE DU 1er JUILLET 1907.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est présidée par M. Jules Guiffrey, président.

Assistent à la séance : MM. Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, Paul Lacombe, P.-A. Lemoisne, Pierre Marcel, Henry Martin, Henri Stein, Maurice Tourneux, Alexandre Tuetey, Paul Vitry.

— Le Comité étudie la proposition de M. Berthaud concernant la publication des collections Gaignières. Cette proposition est approuvée. La direction du travail est définitivement confiée à M. J. Guibert.

— Le Comité admet comme membres de la Société :

MM. Ratours de Limay, présenté par MM. Pierre Marcel et Jean Guiffrey; Louis Dimier, présenté par MM. H. Stein et J.-J. Marquet de Vasselot; Fournier-Sarlovèze, présenté par MM. Jean Guiffrey et P.-A. Lemoisne.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Jules Guiffrey, président.

Assistent à la séance : MM. le colonel d'Astier de la Vigerie, le lieutenant Bourin, Bruel, Courboin, Demonts, Deshairs, Dorbec, Carle Dreyfus, Eggimann, Enlart, Fontaine, Furcy-Raynaud, Gonse, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, Hautecœur, Keller-Dorian, Kœchlin, P. Lacombe, Laran, Lechevallier-Chevignard, P.-A. Lemoisne, Henry Marcel, Pierre Marcel, Henry Martin, Marquet de

Vasselot, Mazerolle, André Michel, H. Nocq, Réville, Schemitt, Henri Stein, V. de Swarte, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry, Vuaflard.

— Avant de donner la parole aux membres de la Société dont les communications sont portées à l'ordre du jour, le Président demande la permission de porter à la connaissance de ses confrères certaines décisions prises par le Comité.

Aussi bien, à la veille d'une séparation qui durera plusieurs mois, n'est-il pas inutile de jeter un regard en arrière et de résumer l'œuvre accomplie en quelques mois. Elle est pleine d'encouragements pour l'avenir.

Les *Archives de l'Art français* demeurent la publication fondamentale de la Société; les documents et communications de nos confrères assurent leur publication régulière. Le *Bulletin* nouvellement créé mettra périodiquement les membres de la Société empêchés de se rendre régulièrement à nos séances mensuelles au courant des travaux dont il est rendu compte.

Ce *Bulletin* est destiné à assurer à la Société reconstituée la vie qui manquait à l'ancienne.

Trois publications importantes ont été mises en train par les soins et aux frais de la Société : 1° La table des Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture; 2° La table de la Correspondance des Directeurs de l'Académie de Rome avec des Directeurs des Bâtiments du Roi; 3° La correspondance du Poussin, dont M. Lechevallier-Chevignard a bien voulu se charger. Ces publications, auxquelles auront droit tous les membres de la Société, paraîtront successivement de 1908 à 1910.

A part ces impressions, dont elle prend la dépense à son compte, la Société a provoqué la création de plusieurs collections ou publications qui ne manqueront pas de lui faire grand honneur, étant mises sous son patronage. Tel est le Catalogue des morceaux de musique imprimés ou inédits conservés à la Bibliothèque nationale, auquel M. Écorcheville a consacré plusieurs années et qu'il va

faire paraître, grâce à une subvention de l'Institut, avec l'attache de notre Société.

M. Eggimann, éditeur, a demandé à placer sous notre patronage et en quelque sorte notre tutelle une Bibliographie des travaux sur l'art et les artistes français parus en France et à l'étranger, dont la première livraison est sous presse.

Enfin les conditions offertes par M. Berthaud pour assurer la publication de toutes les pièces historiques de la collection Gaignières nous permettent d'espérer que cette entreprise, qui paraissait presque irréalisable au premier abord, atteindra rapidement son achèvement grâce au concours de notre confrère M. Joseph Guibert, très préparé à cette tâche, qui veut bien se charger de diriger le choix et l'impression des planches. Il doit paraître chaque année cinq albums, de cent planches chacun, qui seront mis en souscription au prix de 75 francs, prix réduit à 60 francs pour les membres de la Société de l'histoire de l'art français.

Décoration de l'hôtel de Sully a Paris.

(Communication de MM. H. Martin et R. Schneider.)

M. Henry Martin communique de la part de M. Schneider, professeur à l'Université de Caen, un devis de peintures pour la décoration d'une salle dans l'hôtel de Sully, à Paris. Le document, qui est conservé aux archives du Calvados, serait écrit de la main même du duc de Sully, ministre de Henri IV. Après avoir donné lecture de cette curieuse pièce, qui indique trois séries de peintures dans lesquelles tous les rôles devaient être joués par des singes, M. Henry Martin fait remarquer que, malgré la bizarrerie des sujets, rien ne s'oppose à ce qu'on voie là un produit de l'imagination de Sully. Le grand homme d'État n'a pas vécu moins de trente-un ans après l'assassinat de Henri IV, et, pendant cette longue période, il a composé un certain nombre d'œuvres pure-

ment littéraires. Quant au palais dans lequel Sully a fait ou voulu faire exécuter ces peintures, M. Henry Martin montre qu'on ne peut songer à l'identifier avec l'hôtel du grand maître de l'artillerie de France, aujourd'hui occupé par la bibliothèque de l'Arsenal, et que ce doit être soit le grand hôtel de Sully, rue Saint-Antoine, soit l'Orangerie ou petit hôtel de Sully, place des Vosges, nº 7.

La Querelle de Le Brun et de Mignard.

(Communication de M. A. Fontaine.)

M. André Fontaine signale quelques manuscrits de la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts contenant des renseignements encore inédits sur les peintres Le Brun et Mignard. Il donne communication d'une lettre adressée par Le Brun à Louvois pour se plaindre des humiliations qui lui sont infligées jusque dans les Gobelins. Il lit ensuite une lettre de Pierre Mignard à Jabach à l'occasion d'un article paru dans une gazette de Hollande; cet article établissait entre Le Brun et Mignard une comparaison que celui-ci jugea offensante et attribua à son rival. De là une querelle et un échange de lettres généralement anonymes dans lesquelles se trouvent un certain nombre de détails qui permettent de préciser quelques points d'histoire de l'art, notamment la date de la naissance de Mignard. M. André Fontaine lit une lettre de Paul Mignard et d'un ami de Paul Mignard qui, dans cette violente querelle, prit ouvertement parti contre son oncle et tint à en donner à Le Brun l'assurance formelle.

Contribution a la Correspondance des directeurs de l'Académie de France a Rome.

(Communication de M. A. Tuetey.)

M. Tuetey annonce que des recherches faites aux Archives nationales parmi les papiers de la série F^{17} lui

ont permis de découvrir un dossier qui complétera le volume en cours d'impression de la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome;* les documents qu'il contient se rapportent aux élèves pensionnaires de l'Académie qui, après les tragiques événements de janvier 1793, durent quitter Rome et trouvèrent un refuge à Naples et à Florence; ces jeunes artistes revinrent à Paris dans les premiers mois de l'an II et sollicitèrent le règlement de la pension que la Nation devait leur fournir aux termes du décret de juillet 1793. Le peintre David, qui siégeait à la Convention nationale, plaida leur cause et les recommanda à Paré, ministre de l'Intérieur, dans une lettre que M. Tuetey communique à l'assemblée. M. Tuetey donne également connaissance d'une supplique fort curieuse de Girodet qui, après avoir échappé comme par miracle au massacre de Rome (étant personnellement visé par les assassins), et après avoir perdu le fruit de plusieurs années de travaux, eut le chagrin d'être, en France, traité comme émigré et de voir son petit bien dans le Loiret séquestré et même dilapidé.

Note sur un sculpteur du XVIe siècle né a Courtenay.

(Communication de M. Jules Guiffrey.)

Dans l'église Saint-Maurice, de Sens, située dans la partie basse de la ville entre les deux bras de la rivière, église qui conserve des restes curieux d'architecture romane avec arcatures en plein cintre, on remarque, à droite de la porte d'entrée, une œuvre de sculpture signée d'un artiste provincial du XVIe siècle.

Un bas-relief représente une Madeleine couchée, appuyée sur une tête de mort et soutenant une croix. Des traces de peinture se voient encore en plusieurs endroits des draperies. Au-dessous de cette sculpture, qui a environ 1m80 de largeur, se lit l'inscription suivante, gravée en capitales romaines : *M. Gulielmus Sotan Curtiniacen̄ hanc divæ Magdalenes imaḡ insculpendam curavit.* 1567.

Ce Guillaume Sotan était de Courtenay, la petite ville située dans le voisinage de Sens. Mais l'inscription laisse un doute : était-il l'auteur de la statue ou seulement le donateur qui l'a fait sculpter pour l'offrir à la petite église?

Il est fort probable que l'œuvre et l'inscription ont été déjà signalées par les historiens de Sens; nous n'en avons pas moins cru devoir rappeler une œuvre peu connue et qui serait d'un artiste tout à fait oublié.

Recherches sur le sculpteur Lhuillier.

(Communication de M. Léon Deshairs.)

Voici quelques renseignements nouveaux sur un artiste de la fin du xviiie siècle, un sculpteur oublié dont j'ai eu l'occasion de parler en étudiant (dans la revue *Musées et Monuments*, 1907, no 6) la salle à manger du comte d'Artois au château de Maisons.

Cette salle à manger, exemple très riche de l'architecture intérieure et de la décoration à la mode à la veille de la Révolution, a été décorée sur les dessins de l'architecte Bélanger de 1779 à 1781. On y voit, dressées dans des niches, quatre belles statues de plâtre attribuées par Dulaure à Foucou, Houdon, Clodion et Boizot. Divers documents m'ont prouvé que Dulaure était bien renseigné.

Mais ces statues ne sont pas le seul ornement de la salle à manger de Maisons. Une cheminée de pierre porte un haut relief de plâtre représentant deux jeunes Bacchantes de grandeur naturelle qui attachent des guirlandes à un trépied; au-dessus de la porte principale sont assises deux Renommées de même matière, accostant un médaillon; au haut des murs et dans les voussures des fenêtres sont encastrés des bas-reliefs où le chiffre de Charles-Philippe, comte d'Artois, se voit parmi des chimères, des cariatides, des enfants, des rinceaux; enfin, dans un riche plafond, des poutres apparentes, couvertes d'ornements « de style grec », encadrent neuf caissons ornés de soleils, d'enfants, de lyres, de trépieds...

Toute cette décoration inspirée de bas-reliefs antiques, ces figures d'une grâce point banale, ces ornements modelés avec verve sont, — les papiers du comte d'Artois, conservés aux Archives nationales, me l'ont appris, — l'œuvre d'un sculpteur nommé Lhuillier.

Qui était ce Lhuillier? Pas un mot sur lui dans les dictionnaires; rien dans les *Maîtres ornemanistes* de Guilmard : il n'avait exposé ni aux Salons de l'Académie royale ni à ceux de l'Académie de Saint-Luc. Je savais seulement qu'il demeurait rue du Faubourg-Saint-Denis, vis-à-vis des Petites-Écuries du roi, qu'il était homme de grand talent, estimé de ses contemporains, puisqu'il était admis à travailler pour le frère du roi en compagnie d'artistes tels que Houdon et Clodion. Des documents d'archives m'avaient appris aussi que Bélanger et Chalgrin, officiers des bâtiments du comte d'Artois, rendaient justice à ses mérites et qu'il avait, sous leurs ordres, contribué à la décoration du palais du Temple et de Bagatelle.

Et je ne m'étonnais pas outre mesure de tant de silence et d'oubli, puisque bien des œuvres charmantes de la fin du XVIIIe siècle, conservées dans des hôtels du vieux Paris, restent encore anonymes.

Depuis, plusieurs renseignements m'ont été apportés par le hasard favorable ou communiqués par d'obligeants confrères. Les voici :

D'abord, un fait assez piquant : Lhuillier prenait son bien partout où il le trouvait. Le bas-relief inscrit dans le médaillon de la porte principale (une offrande à Priape) a été modelé, peut-être sur les conseils de l'architecte, d'après une composition d'Angelica Kauffmann gravée en Angleterre par Wynne Ryland le 1er mai 1776, avec, pour légende, le vers d'Horace : « Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum ». Le sculpteur a seulement ajouté des écharpes agitées par le vent pour mieux remplir le champ du médaillon. Cette introduction inattendue d'Angelica Kauffmann dans la sculpture française est amusante à noter.

Second renseignement : M. Michon croit reconnaître en notre sculpteur un homme dont il avait cherché vainement à préciser la qualité. M. Michon étudiait alors deux bas-reliefs de bronze appartenant, l'un au Louvre, l'autre à la collection Wallace et fondus, avec de sensibles modifications, d'après des modèles antiques en marbre conservés aujourd'hui au Musée du Louvre : les *Femmes au candélabre* et les *Danseuses* ou *Heures Borghèse*. Pour des raisons qu'il serait trop long de résumer ici, il concluait, dans un premier article, que les *Danseuses* de la collection Wallace n'étaient pas l'œuvre d'un Italien de la Renaissance, comme le pensait M. Claude Phillips, mais d'un Français du xviie siècle, et, dans une note additionnelle inspirée par la découverte d'un document nouveau, que ce bronze avait été probablement fondu plus tard encore, et par Gouthière. (*Fondation Piot, Monuments et mémoires*, t. XII, 1905, fasc. I, et t. XIII, 1906, fasc. I.) Un des indices qui lui avaient fait voir dans le bronze de la collection Wallace une fonte française était sa présence à Paris à une époque où, dit-il, nos amateurs ne recueillaient guère les bronzes italiens du xvie siècle. Il avait en effet relevé ce passage dans les procès-verbaux de la commission du Muséum, au moment où se formait le Musée du Louvre : *un membre demande que la nation fasse l'acquisition des Heures de Borghèse de la succession de Lhuillier, bas-relief en bronze*. Mais qui était ce Lhuillier? Était-ce certain fermier général cité par Bonnaffé, certain marquis nommé par M. de Champeaux ou un procureur-syndic du département de Paris sous la Convention?

M. Michon pense maintenant que le Lhuillier nommé dans ce document n'est autre que le sculpteur du comte d'Artois. Quoi de plus naturel en effet que de trouver le bas-relief dont il s'agit dans la succession d'un sculpteur épris d'art antique? Qui sait même si l'auteur de la cheminée de Maisons n'est pour rien dans la retouche qui a imprimé au modèle antique, avant sa traduction dans le bronze de la collection Wallace, une grâce nouvelle?

Je laisse à M. Michon le soin de développer au point de vue qui l'intéresse particulièrement les réflexions que lui suggère la révélation du sculpteur Lhuillier. Mais je retiens dès maintenant ce fait : si ce sculpteur est bien, comme notre confrère le croit, et comme je le crois moi-même, l'homme dans la succession duquel se trouvaient, en 1792, les *Heures de Borghèse* en bronze, son état civil se précise; nous connaissons approximativement la date de sa mort.

Un renseignement nouveau sur sa vie : la bibliothèque de l'Union centrale des arts décoratifs a acquis récemment dix-huit planches rares de frises et de vases antiques signées : *Lhuilier et Doublay Romae delineaverunt*, et réunies par un nommé Jean, demeurant rue Jean-de-Beauvais, nº 32, sous un titre où le Pirée est pris pour un homme : *Livre d'ornements à l'usage des artistes dessiné par l'Huillier et gravés par Doublet et Romae.*

La ressemblance de ces rinceaux, de ces griffons, de ces enfants avec ceux de la salle à manger de Maisons ne laisse aucun doute sur l'identité de l'artiste qui les a dessinés à Rome et du sculpteur du comte d'Artois. Lhuillier est donc allé à Rome et ainsi s'explique en partie le caractère « Renaissance » de ses ornements, où je ne trouvais pas la sécheresse qui dépare quelquefois l'art décoratif de la fin du XVIIIe siècle. Il n'a pas étudié l'art gréco-romain dans des traductions déjà appauvries. Il est allé à la source même, il a fait une « Renaissance » à son profit.

Enfin, un de mes amis, M. Jean Locquin, me signale un texte très important, perdu, faute de table, dans la *Revue universelle des arts* (t. XXII, p. 96). C'est un fragment de la notice nécrologique consacrée à François Bélanger par Mlle A. Loiseau en 1818 :

« A cette époque, il (Bélanger) construisit à l'hôtel de Brancas un casin, avant que cette propriété ne passât dans la maison de Condé... Ce fut la construction de ce monument qui fit appeler de Rome à Paris Lhuillier, qui

y amena la sculpture d'ornements dans le goût des anciens, si utile aux manufactures. Aucune production de ce genre n'avait encore été exécutée à Paris depuis les sublimes travaux de Jean Goujon et de Germain Pilon.

« Quels progrès se firent dans l'art de l'ornement en sculpture à l'école de Lhuillier! Lors de la mort de cet artiste, M. Bélanger recueillit tous les dessins, les creux et les modèles des objets qu'il avait fait exécuter pendant vingt années et qui ont servi à décorer tant de maisons de goût. »

Ainsi, Lhuillier si ignoré aujourd'hui n'était pas oublié en 1818. On l'assimilait aux grands sculpteurs français de la Renaissance. Nous devons le compter, avec Cauvet, Salembier, Huet, parmi les artisans du retour à l'ornementation antique.

Mlle Loiseau parle de son influence. Nous avons une preuve qu'il put l'exercer sur les jeunes décorateurs. Lhuillier est en effet l'auteur de nombreux dessins d'ornements qu'on trouve encore en feuilles chez les marchands d'estampes et qui avaient été *gravés pour l'instruction élémentaire de l'école royale gratuite de dessin*, comme en témoigne un catalogue annexé au *Mémoire sur l'administration et la manutention de l'école royale gratuite de dessin* publié à Paris en 1783.

Il est probable enfin qu'en faisant des recherches dans ce qui reste des « maisons de goût » dont parle Mlle Loiseau, en particulier dans les hôtels construits par Bélanger, on parviendrait à grossir le catalogue de l'œuvre de Lhuillier de mainte œuvre de la fin du XVIIIe siècle restée jusqu'à ce jour anonyme et à rendre ainsi à ce sculpteur trop oublié la place qu'il mérite dans l'histoire de l'art français.

P.-S. — A la suite de cette communication, M. Stein a bien voulu me signaler aux archives de la Seine (fonds Consulat, rapports, carton 10) un arbitrage des syndics de la communauté des fondeurs dans un différend entre le ciseleur Thomire et un sculpteur nommé Lhuillier à

la date du 24 décembre 1788. Il s'agit bien du sculpteur du comte d'Artois. Les parties sont comparues, n'ont pu s'entendre et ont été renvoyées devant les juges consuls pour être jugées en définif. Je n'ai pu encore retrouver ce jugement. Mais j'ai pu, grâce à l'obligeance de M. Lazard, archiviste aux archives de la Seine, remonter jusqu'à l'assignation faite à Thomire à la requête de Lhuillier (26 novembre 1788) et au premier jugement qui renvoyait les parties devant les syndics (28 novembre). Lhuillier réclamait le payement d'un mémoire de 538 livres pour un ou pour des modèles de sculpture. Thomire répondait qu'il n'avait rien commandé. Aucun renseignement sur la nature du ou des modèles. Mais ce document permet de supposer que Thomire a pu, en quelques occasions, faire appel au talent de Lhuillier. Celui-ci habitait en 1788 non plus rue du Faubourg-Saint-Denis, mais rue du Faubourg-Saint-Martin.

A PROPOS DES SCULPTURES DES INVALIDES.

(Communication de M. Léon Deshairs.)

Je viens proposer à la Société de publier dans ses *Archives* une pièce intéressante pour l'histoire de la sculpture dans les dernières années du règne de Louis XIV. C'est le procès-verbal d'une commission, réunie le 5 avril 1700, à l'église des Invalides, construite par Mansart, pour y examiner les sculptures nouvellement exécutées.

Ce document, conservé aux Archives nationales (série O^1, n° 1665), commence ainsi :

Par ordre de Monsieur Mansare, comte de Sagonne, con^{er} du Roy en tous ses Con^{eils}, surintendant ordon^r des Bastimens de sa Majesté, Arts et Manufactures de France, les s^{rs} Coixevaux, Coustou, Vanclève et Spingola, sculpteur, se sont transporté à l'Eglise Royal des invalides pour examiner la sculptures qui y est faittes et en dire leurs sentiments qui sont ce qui est spécifié cy dessous...

Il se termine par ces mots : *Le tout veü et examiné par nous ce 5e Avril 1700*, et porte les signatures autographes : *Coysevox*, *Spingola*, *Coustou*, *C. Van-Clève*.

Ce procès-verbal complète les indications, souvent vagues, des *Comptes*, et rectifie certaines attributions admises; — il nous permet de mieux analyser les éléments qui concouraient alors à l'harmonie générale d'un édifice et comment, par quelle discipline, même après la mort de Le Brun, cette harmonie était obtenue; — le caractère des critiques formulées par la commission est une indication des tendances nouvelles de l'art aux premiers jours du XVIIIe siècle. A chaque pas, Coysevox et ses confrères trouvent encore trop de lourdeur aux figures, trop de confusion aux draperies et demandent aux sculpteurs de modifier leurs œuvres dans le sens de la clarté et de l'élégance.

JEAN CLOUET OU GODEFROY LE BATAVE?

(Communication de M. Henri Stein.)

Sous ce titre, *Jean Clouet ou Godefroy le Batave?* la *Gazette des Beaux-Arts* a publié naguère[1] un article de M. Fernand de Mély, qu'il est impossible de laisser passer sans protester contre les assertions extraordinaires dont il est parsemé. Cet auteur, étudiant, après beaucoup d'autres, les célèbres miniatures des *Commentaires de la Guerre Gallique* (tome I au British Museum, tome II à la Bibliothèque nationale, tome III au Musée Condé), veut persuader que les portraits si charmants contenus dans le tome II, attribués généralement à Jean Clouet, sont incontestablement l'œuvre d'un peintre nommé Godefroy le Batave (ou mieux Godefroy de Hollande). Mais au prix de quelles surprenantes jongleries! On en va juger.

A lire l'article de la *Gazette*, on croirait volontiers que le nom de Godefroy le Batave est une récente découverte

1. 3e période, XXXVII (1907), p. 119-133.

due à M. Fernand de Mély. C'est une vieille connaissance pourtant que ce Godefroy, dont la signature a été relevée pour la première fois il y a soixante ans, et qui a orné d'une initiale (G) et d'une date (1519, 1520) quelques miniatures de ces mêmes manuscrits des *Commentaires de la Guerre Gallique*. M. de Mély, que rien n'arrête, entreprend la réhabilitation de Godefroy le Batave, et du même coup conspue Jean Clouet, vulgaire et piètre rival qui aurait réussi jusqu'ici à supplanter dans l'histoire de l'art français ce Godefroy le Batave véritablement trop ignoré. Et le raisonnement de M. de Mély est bien simple; le voici : « A la première page du premier volume « nous trouvons un délicat médaillon, celui de Jules « César. Qui se refusera de croire qu'il soit bien de Gode- « froy? Personne. Levons alors simplement les yeux et « nous trouvons au-dessus une miniature, simplement le « portrait du maître, de François Ier. Il est impossible de « dire que Jules César et que François Ier soient de deux « mains différentes. » Et, pour mieux convaincre sans doute ses lecteurs, M. de Mély illustre son article de reproductions nombreuses qui permettent plus aisément la comparaison.

Tous ceux qui, sans emballement et sans parti pris, examineront les originaux ou même les reproductions, sont et seront sûrement d'un avis diamétralement opposé à celui de M. de Mély. Que l'on s'appelle Bouchot[1] ou Dimier[2], on n'aura point de peine à contredire cette assertion aussi fantaisiste qu'inacceptable. Il n'est plus possible aujourd'hui d'admettre l'identité des deux artistes qui ont contribué à l'illustration de ces manuscrits. M. de Mély se refuserait-il à penser qu'il a pu y avoir collaboration simultanée ou successive de deux peintres, l'un médiocre qui est Godefroy le Batave, l'autre exquis qu'on a toutes raisons de croire Jean Clouet? J'en soupçonnerais même plutôt trois que deux, bien volontiers.

1. Voir son *Jean Clouet*, paru en 1892.
2. Voir sa réponse à M. de Mély dans la *Chronique des Arts*.

Et M. de Mély d'ajouter : « C'est la main qui a exécuté « François Ier qui a fait aussi les six preux du tome II. « Comment supposer, d'ailleurs, que le roi aurait été fait « par un artiste inconnu, quand ses serviteurs avaient les « honneurs du peintre du roi, de l'artiste célèbre ? »

Qu'est-ce à dire ? M. de Mély est toujours hardi dans ses déductions, mais ses raisonnements pèchent par la base. Personne ne songe à nier l'attribution à la même main du médaillon du roi et de ceux des personnages célèbres de son temps ; mais tous nous nous inscrivons en faux contre l'attribution à cette même main des médaillons d'empereurs romains et des autres illustrations de ces manuscrits. C'est bien différent.

M. de Mély me pardonnera de ne pas l'accompagner à la poursuite du « lézard » symbolique qui cacherait le véritable nom de famille de ce Godefroy qu'il est si heureux de produire. Grâce à lui, nous dit-il, on saura désormais qu'il était hollandais : on s'en était bien un peu douté, mais M. de Mély découvre volontiers..... ce qu'il ne savait pas encore, et aime à nous faire part — avec quelle modestie ! — de ses belles découvertes.

Je préfère signaler une note annexée à la première page de son article, note où il se mêle quelque inconvenance ajoutée à beaucoup d'inconscience. Citons textuellement : « Je suis heureux de constater que mes théories nouvelles sont maintenant si rapidement acceptées que, dans le *Catalogue des portraits* de la Bibliothèque nationale rédigé par M. Couderc, elles ont pris place sans aucune référence, alors cependant que mon attribution des portraits de la *Guerre Gallique*, ignorée de tous jusqu'alors, etc... »

Or, on vient de voir combien nouvelles étaient ces théories : M. de Mély n'était pas né quand on les connut pour la première fois ! L'auteur du *Catalogue des portraits* (1re édition), — catalogue imprimé avant la publication de cet article, — les connaissait aussi bien et même mieux que M. de Mély, et renvoie non seulement à de Laborde, mais encore à Bouchot, à de Noirmont et

à de Maulde. Cela fait, pour qui sait bien compter, quatre références, et non pas *aucune* comme l'imprime si à la légère M. de Mély! Le malheur veut que lui-même ignore l'attribution, proposée par de Maulde et inadmissible, à Perréal. Dans quel but le collaborateur de la *Gazette* altère-t-il ainsi sciemment la vérité? Le bluff chercherait-il, par son entremise, à acquérir droit de cité dans le domaine de l'art? Et pourquoi se permet-il de donner aux autres des leçons de convenance aussi malencontreuses, alors que ses affirmations reposent sur des bases si fragiles qu'elles ne résistent pas à la première poussée?

Il est très fâcheux, alors que tant d'autres érudits s'efforcent de rechercher la vérité et d'arriver à la lumière, que certains auteurs se permettent, par pur charlatanisme, de jeter le trouble dans l'état actuel des connaissances péniblement acquises, et surtout d'écrire des notes et des articles comme celui qui vient d'être imprimé dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Il est vrai que M. de Mély est loin d'être toujours heureux dans ses « découvertes ». Sans remonter au fameux vitrail de « Cardinalis » à la cathédrale de Chartres, qui fut l'un de ses premiers et sensationnels travaux, on peut se contenter de rappeler son opinion sur les majoliques de Castelli, sur l'autel de l'église d'Avenas, et sur le manuscrit de la bibliothèque d'Aix-en-Provence, où, malgré les certitudes apportées par les paléographes les plus avisés, il s'obstine à lire « Chugoinot » là où il n'est pas possible de voir autre chose que « Hugonet ». Son « Godefroy le Batave » ne déparera pas la collection.

NOTES ET DOCUMENTS.

DEUX PORTRAITS DE COUPERIN.

L'érudition ne s'aventure pas volontiers dans le domaine de l'iconographie musicale. L'historien des beaux-arts se soucie fort peu de la musique et le musicologue demeure étranger pour l'ordinaire aux intérêts de la plastique. Deux exemples peuvent, entre tant d'autres, témoigner de cette mutuelle indifférence, qui se fait sentir aussi bien dans nos Musées que dans nos collections particulières, et dont le public souffre tout autant que la vérité historique.

A Versailles, dans les salles qui furent jadis les appartements de Mme de Maintenon se trouve un portrait de l'école française, de très belle venue, et qui méritait cette place d'honneur. Aucune signature ne permet d'en découvrir l'auteur, mais une tradition qui semble ancienne, et que le catalogue a respectée, voit en lui l'effigie de François Couperin, dit le Grand, claveciniste de Louis XIV et organiste de Saint-Gervais au début du XVIIIe siècle. A première vue, cette attribution n'offre rien de bien choquant ; aussi personne n'est-il venu jusqu'ici la mettre en doute. Le costume du personnage, la facture de l'œuvre, la présence de cette toile dans l'ancien fonds du château et ce papier lui-même, dont un pli laisse voir quelques notes de musique, tout se prête assez bien à l'hypothèse adoptée par l'inventaire. Malheureusement, une estampe du XVIIIe siècle, bien connue des amateurs de musique, et reproduisant les traits du même François Couperin, existe d'autre part et donne au tableau de Versailles un démenti fort embarrassant. Cette gravure, signée par Flipart en 1735, nous présente, d'après un tableau d'André

F. COUPERIN Organiste de la Chapelle du Roy.
Dedié a Monsieur de la Boissiere Tresorier
General des Etats de la Province de Bretagne.

PORTRAIT DE FRANÇOIS COUPERIN

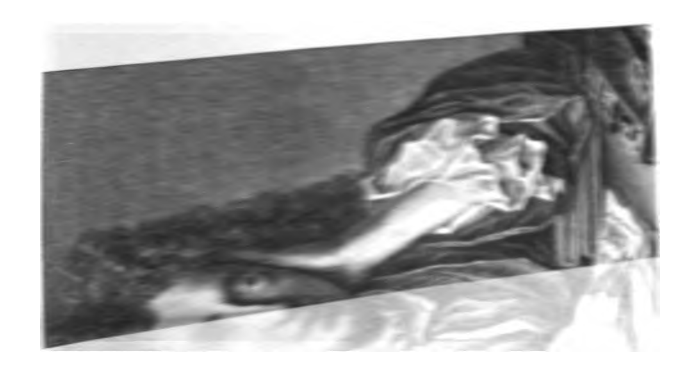
GRAVURE DE FLIPPART

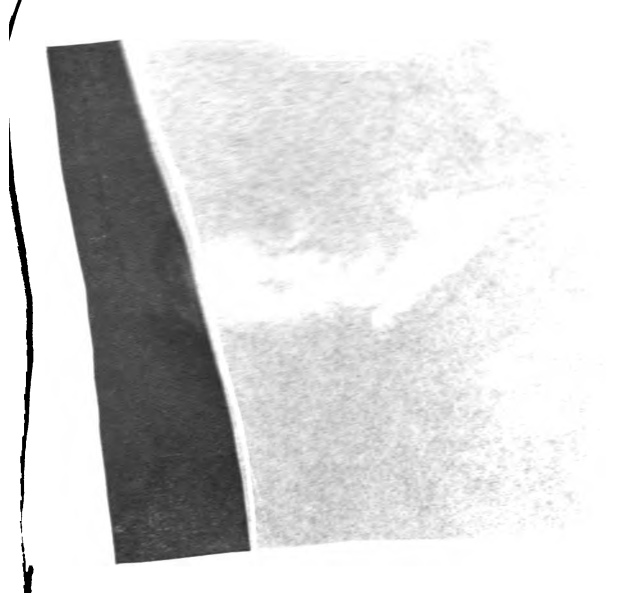
D'APRÈS ANDRÉ

PORTRAIT DE FRANÇOIS COUPERIN

OU DE MICHEL DE LA BARRE

BOUYS





PORTRAIT DE FRANÇOIS COUPERIN

GRAVURE DE FLIPPART

D'APRÈS ANDRÉ BOUYS



PORTRAIT DE FRANÇOIS COUPERIN
OU DE MICHEL DE LA BARRE

PAR ANDRÉ BOUYS



PORTRAIT DIT DE FRANÇOIS COUPERIN

AU MUSÉE DE VERSAILLES.



PORTRAIT DE LALANDE.

PEINT PAR J.-B. SANTERRE. GRAVÉ PAR THOMASSIN.

Bouys, un Couperin à la fois rustaud et plein d'assurance, brave homme, aux traits arrondis mais énergiques, sous sa perruque courte. A Versailles au contraire, la grâce féminine, la finesse du visage, les yeux de myope, l'attitude un peu lasse donneraient du même musicien une tout autre idée. La contradiction est manifeste et d'autant plus irritante pour le zèle des historiens que ce petit problème d'iconographie ne paraît guère susceptible d'une solution.

Il y a quelques mois, nous nous sommes rendus au château de Versailles en compagnie de M. Pierre Marcel, de M. Matter, et de M. de Bricqueville, le musicologue versaillais. La toile fut descendue, tirée de son cadre et comparée à la gravure de Flippart, ainsi qu'à d'autres estampes de musiciens contemporains. Il fallut constater qu'un rentoilage nous privait de toute indication sur l'identité du tableau lui-même. Mais un point cependant restait acquis à la suite de cette émouvante confrontation. Entre la gravure et la toile, la critique doit choisir et ne peut considérer l'un et l'autre comme le portrait d'un même personnage. Or, ni Bouys ni Flippart n'ayant eu de bonnes raisons de nous induire en erreur, notre suspicion se retourne contre l'inventaire du château, et nous avons tout lieu de croire qu'il s'agit ici de quelque autre musicien du début du XVIIIe siècle.

Quel nom devra-t-on proposer? Les hypothèses ne manquent pas. On pense naturellement, et tout d'abord, aux différents membres de cette famille de musiciens, sinon à Louis et à Charles, morts avant 1670, du moins à François, oncle du grand Couperin et organiste comme lui. Mais le sort a voulu que précisément la salle voisine du Musée nous montrât de cet artiste un grand portrait, dont l'identification remonte à une époque ancienne[1] et dont nous ne saurions guère discuter l'authenticité. Il reste Nicolas Couperin (1680-1748), dont l'âge conviendrait à notre tableau, mais sur lequel nous n'avons aucune

1. *Mémoires de l'Académie des peintres*, t. I, p. 403.

donnée. S'il était permis de faire une conjecture, appuyée sur l'iconographie musicale de cette période, le nom de Richard de Lalande pourrait être mis en avant. De ce musicien, qui succéda à Lully dans la faveur royale et fut le maître de la musique religieuse en France jusqu'en 1730, on connaît une excellente gravure de Thomassin, d'après un tableau de Santerre, qui soutient parfaitement la comparaison avec la toile de Versailles. L'expression générale qui se dégage de ces deux visages a la même douceur nonchalante. Et c'est aussi le même regard humide, la même bouche un peu molle. De tous les musiciens dont nous avons pu comparer les traits, Lalande est certainement celui qui approche le plus de l'inconnu de Versailles. Un heureux hasard justifiera peut-être un jour ces présomptions, à moins qu'il ne leur donne un parfait démenti!

Un autre portrait de Couperin se dissimule dans un château de Bourgogne, que jadis Bussy-Rabutin se plut à rendre magnifique. Il fut signalé voici bientôt trente ans[1], et notre confrère M. H. Stein constata l'an passé qu'il n'avait changé ni de place ni de nom. Il porte la mention : « L'organiste François Couperin, par André Bouys. » Ici, nouvelle surprise! La figure est celle d'un homme basané qui se rengorge. Le nez perçant, le regard qui brille, l'air satisfait nous montrent un Couperin inattendu et ajoutent au problème un inconnu de plus. Ce qui étonne d'abord dans ce tableau, c'est de voir un instrument à vent entre les mains d'un organiste. La flûte *traversière* placée en évidence sous les doigts de l'exécutant ne semble pas un ornement de convention. Nous sommes en présence d'un instrumentiste qui s'apprête à jouer et qui se laisse admirer dans l'exercice de sa profession. Or, les Couperin ont toujours passé pour des virtuoses du clavier; ce que nous savons de leur activité musicale contredit l'attribution d'un pareil décor à un

1. Sadoux, *Châteaux historiques de la France*, 1879, t. II, p. 88.

membre de leur famille et surtout au plus illustre d'entre eux. Tout porte donc à penser que l'inventaire du château de Bussy a, lui aussi, fait une erreur, et que cette désignation en faveur de l'organiste du roi est aussi contestable que celle de Versailles. Il n'est pas impossible que le nom de Bouys ait eu sa part dans cette méprise de quelque collectionneur. Un tableau de Bouys..., un portrait de musicien..., ce doit être François Couperin. Ainsi raisonne l'érudition hâtive ! Il eût été facile cependant de ne pas ignorer que le même peintre avait exposé au Salon de 1699 un portrait de Michel de la Barre, ordinaire de l'Académie de musique, flûtiste de l'écurie du roi et virtuose bien connu des musiciens par des œuvres aimables qui nous sont parvenues. De là à conclure que la toile du château de Bussy représentait la Barre, il n'y avait qu'un pas; peut-être aurait-on dû le franchir. Mais ici comme à Versailles il parut plus aisé de s'en tenir au nom illustre de Couperin, qui se présentait naturellement à l'esprit.

Ces exemples d'identification arbitraire ne sont pas isolés. Jusqu'à nos jours, des musiciens comme Lully, Couperin et Rameau tiennent dans l'iconographie une place qui fait honneur au talent de ces grands hommes, mais qui ne correspond pas à la réalité historique. Il faut souhaiter qu'une société comme la nôtre accorde quelque intérêt à des questions que les musiciens sont incapables de résoudre sans le secours des beaux-arts et que les beaux-arts traitent un peu légèrement. Ce serait une excellente manière de rapprocher des études si voisines, mais que l'effort naturel de la spécialisation empêche trop souvent de se connaître et de se concerter.

J. ÉCORCHEVILLE.

OBSERVATIONS SUR UN PORTRAIT PAR RIGAUD AU MUSÉE DE TOULOUSE[1].

Au Musée de Toulouse, se trouve un portrait d'homme représenté assis, jusqu'à mi-jambes, vêtu d'un costume de magistrat, la tête couverte d'une longue perruque poudrée, tenant d'une main une plume et de l'autre une lettre où se lit la suscription : « Au Roy. » Cette peinture (sur toile) qui mesure 1m43 en hauteur sur 1m09 de largeur, porte la signature :

Fait par Hyacinthe Rigaud
1727.

Le dernier catalogue de la galerie de peinture rédigé par M. George (*Catalogue raisonné des tableaux du Musée de Toulouse*, 1864, in-16) a enregistré ce portrait au nº 189 sous le nom de Jean Racine et l'auteur a trouvé pour appuyer son opinion des arguments qui, par leur rare saveur, méritent d'être connus : « Racine étant mort en 1699, Rigaud n'a pu peindre ce portrait d'après nature. On n'y retrouve peut-être pas cette vivacité dans les carnations, ni cette vérité de ton qui saisissent si vivement dans d'autres ouvrages de Rigaud. Mais en revanche, affranchi de la contrainte qu'impose un modèle, l'artiste a pu à loisir déployer toute l'habileté de son pinceau. Tout, dans ce portrait, révèle la rapidité de l'exécution et la chaleur du premier jet; le maintien de ce personnage est en parfaite harmonie avec l'idée qu'on doit se faire de Racine : la pose est noble et les vêtements sont ajustés avec toute la dignité qui convient à la gravité de son caractère[2]. »

1. Communication faite par M. Gaston Brière à la séance du 7 juin. Voir *Bulletin* 1907, p. 55.
2. On s'étonnera moins de ce style lorsque l'on saura que le rédacteur était expert à l'hôtel des ventes; cette manière de

Il est inutile d'insister sur le ridicule de cette attribution. Les traits du poète sont suffisamment connus, particulièrement par le portrait de J.-B. Santerre (gravé par M. Achille Jacquet, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1902, t. XII, p. 385-388), et vulgarisés par le buste, assez médiocre, de Boizot qui se trouve au foyer du Théâtre-Français.

présenter les peintures fut assez de mode jadis, mais l'introduction des planches aux catalogues, surtout des reproductions photographiques, porta le coup de grâce à cette littérature.

M. George avait été appelé à Toulouse par le Conseil municipal en 1863, afin d'examiner l'état des peintures alors laissées à l'abandon depuis de longues années par les conservateurs, et d'exposer les moyens de les restaurer. George déclarait au début de son rapport : « Ayant visité presque tous les musées d'Europe, je n'en ai vu aucun où il règne tant d'incurie et de désordre, où les tableaux soient plus mal tenus, plus mal classés et moins respectés que celui de Toulouse. » Ces lignes pouvaient malheureusement s'appliquer encore à l'état du Musée, il y a quelques années; depuis, grâce aux nouveaux conservateurs, MM. Ed. Yarz et H. Rachou, les œuvres d'art du Musée des Augustins sont enfin protégées et comprises. Voir un article sur cette question dans la *Revue des Pyrénées*, 1903, t. XV, p. 649-651.

Il peut être intéressant de citer encore, à propos de l'horrible cadre qui déshonore actuellement l'œuvre de Rigaud, cet autre passage du rapport de George : « Il y a vingt-cinq ans environ (c'est-à-dire vers 1840), *tous les cadres anciens* ont été remplacés par de mauvaises bordures de fabrique à bon marché qui produisent un effet détestable et sont déjà en partie brisées et dédorées. Je dois attirer l'attention sur cet acte coupable, car la question des bordures n'est pas aussi secondaire qu'on pourrait le supposer tout d'abord. » Bien des conservateurs provinciaux usèrent de cette pratique déplorable à ces époques d'abaissement du goût public; de là la rareté des cadres sculptés des XVII[e] et XVIII[e] siècles, moins rares cependant encore en province qu'à Paris, où les chefs-d'œuvre des maîtres anciens reçurent une ornementation neuve et lamentable. Les envois de l'État sous l'Empire se reconnaissent souvent dans nos galeries provinciales à la présence des riches et somptueuses bordures du Cabinet du Roi.

Parmi les critiques qui ont consacré des études aux galeries de peinture du Musée des Augustins, l'un d'eux, le comte Clément de Ris, a eu le mérite de signaler l'erreur iconographique, mais il ignorait la signature de l'artiste; quant à M. L. Gonse, il s'est contenté d'enregistrer sans commentaire l'étiquette du cadre[1].

Un tableau conservé au Musée de Versailles va nous permettre d'établir une attribution moins arbitraire. Cette peinture est une copie du tableau de Toulouse, fort exacte dans les détails, mais l'exécution très mauvaise a rendu les traits du personnage comme alourdis et bouffis. Le tableau (nº 4404 du *Catalogue du Musée de Versailles*, par E. Soulié, t. III; haut. 1m12, larg. 1m39, le copiste a coupé le fond en hauteur et a au contraire élargi; actuellement non exposé) est désigné au catalogue comme le portrait de Germain-Louis Chauvelin, né en 1685, qui fut président à mortier au Parlement de Paris, garde des sceaux en 1727 et secrétaire d'État des Affaires étrangères, fonction qui lui fut retirée en 1737 par le cardinal Fleury, dont il combattait la politique. Exilé d'abord à Bourges, ce ne fut que trois ans après la mort de son ennemi que Chauvelin, toujours disgracié, fut autorisé à se retirer dans son château de Grosbois; il mourut en 1762.

La recherche de portraits gravés de Chauvelin s'imposait, dès que ce rapprochement fut effectué; mais, à notre grand étonnement, il ne nous a pas été possible de trou-

1. « Je n'ai plus le portrait du Régent assez présent pour émettre une opinion [il s'agit du portrait du duc d'Orléans jeune, le futur régent, œuvre de l'atelier de Rigaud, dont une autre réplique ancienne se trouve au Musée de Versailles, sous le nº 4302]; mais je puis affirmer que le portrait de J. Racine n'a rien de commun avec la figure parfaitement connue de l'auteur d'*Athalie* et je doute fort, en outre, que ce soit un Rigaud. Ce n'est pas du reste un mauvais portrait. La figure a du relief, les plans se modèlent et se découpent fermement; en un mot, il vit. » Clément de Ris, *Les Musées de province* (2e édit.). Paris, 1872, p. 411. — « Un beau portrait de Racine signé : Rigaud, 1727. » L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France. Peinture*. Paris, 1900, p. 313.

ver un seul document iconographique sur le ministre. La peinture ne figure pas à l'œuvre gravé de Rigaud, point de portrait inséré à la grande collection des portraits formée au Cabinet des Estampes ni dans la collection Hennin, point de portrait indiqué dans la liste du tome IV du P. Lelong (édition Fevret de Fontette) ni au catalogue de la collection des portraits du duc d'Orléans[1]. Nous avons également vainement cherché dans un catalogue manuscrit de portraits gravés qui se trouve au Musée du Louvre et à l'inventaire des médailles françaises conservées au Musée monétaire. Une recherche au ministère des Affaires étrangères, où se trouve une petite collection historique spéciale, est restée infructueuse. On serait très heureux si cette note pouvait servir à faire connaître des portraits de l'homme d'État.

L'origine du tableau de Versailles donnerait-elle une indication permettant de croire à la véracité de l'attribution iconographique? Là encore nous ne trouvons point de certitude, car ce tableau (n° 3656 de l'inventaire de Louis-Philippe) fut acquis en 1838 au baron d'Éprémênil qui, en cette affaire, fait probablement office d'intermédiaire. Nous ne pouvons *a priori* être assurés de la sûreté des informations du vendeur, car il ne fournit point de preuves[2].

1. *Catalogue général des portraits formant la collection de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans au 1er mai 1829*. Paris, 1829-1830, 4 vol. in-8°.

2. Le baron d'Éprémênil a joué un rôle important dans les achats très nombreux destinés à constituer les séries de portraits historiques de Versailles. Les archives du Louvre contiennent de nombreuses pièces relatives à ses offres de tableaux. Officier au service de la Belgique, puis de la France, — en 1838, il est capitaine au 7e léger, en garnison à Nancy, — plus tard habitant Versailles, ce personnage semble avoir servi d'intermédiaire entre des familles et l'administration royale; il fut un pourvoyeur très actif pour les bureaux de M. de Cailleux. Ainsi, en 1835, il offre trente-six portraits; en 1838, avec le Chauvelin, il offre des portraits de D'Ormesson, Claude Leblanc, Warin, Sartine; en 1842, on lui achète six tableaux,

D'autre part, la provenance de l'original de Toulouse ne nous renseigne pas sur le personnage représenté. La toile fut acquise par la ville de Toulouse à Perpignan en 1833, pour la somme de 320 francs[1]. On peut supposer par cette origine que le portrait serait resté entre les mains de Rigaud, puis laissé dans sa famille, ce qui semble assez bizarre; peut-être était-ce une réplique, — de la main du maître, — commandée par le ministre et que sa disgrâce ne lui permit pas de placer à destination? Le catalogue de l'œuvre peint de Rigaud ne nous offre point de renseignements, car il s'arrête à l'année 1698 (*Mémoires inédits*, t. II).

La difficulté de trouver des représentations de L.-G. Chauvelin paraît d'autant plus étrange que cet homme d'État fait quelque figure d'amateur d'art et peut prendre place parmi les curieux de son temps. Voici sur ce côté de la physionomie, — si obscure encore, — du ministre quelques renseignements rassemblés à titre de simples indications.

Chauvelin avait acquis la terre de Grosbois du fameux Samuel Bernard. Nous ne savons s'il fit exécuter des travaux d'architecture, mais il commanda des œuvres de sculpture pour embellir son château. Ainsi, Robert Le Lorrain tailla pour lui deux Bacchantes en pierre, de sept pieds de proportion (d'après la notice sur l'artiste aux *Mémoires inédits sur les Académiciens*, t. II, p. 225); deux groupes de pierre de dix pieds de proportion ornèrent le parc : l'un, par Adam l'aîné, représentant un Chasseur prenant un lion dans ses rets, l'autre, de Bouchardon, un Athlète domptant un ours[2] (d'après Dézallier

parmi lesquels le Cagliostro (?) signé Lejay, et la famille de Nattier.

1. Renseignement fourni par M. H. Rachou. George avait dit par erreur dans son catalogue : Envoi du gouvernement en 1833.

2. Il serait intéressant de savoir si ces groupes existent encore au parc de Grosbois (propriété du prince de Wagram). Le groupe de Bouchardon a été gravé.

d'Argenville, *Voyage pittoresque des environs de Paris*, 1755, p. 293; cf. également Hurtaut et Magny, *Dictionnaire historique de Paris*, t. III, p. 192).

Le ministre possédait une collection de tableaux; vente le 21 juin 1762 (*Catalogue de tableaux, estampes... du cabinet de feu messire Germain-Louis Chauvelin...* Remy et Audran experts. Extraits du catalogue donné par Ch. Blanc, *le Trésor de la curiosité*, 1857, t. I, p. 106). On y remarque deux Watteau, deux pendants de J.-Fr. de Troy et de beaux exemplaires de recueils d'estampes.

Chauvelin devait posséder plusieurs tableaux de genre de J.-François de Troy; il fut de ses amis et appréciait son talent. Outre les scènes familières et mondaines citées au catalogue de la vente, l'artiste avait peint pour lui en 1733 les Apprêts du bal masqué et le Retour du bal; la disgrâce empêcha de lui faire parvenir (d'après la biographie de l'artiste aux *Mémoires inédits sur les académiciens*, t. II, p. 280)[1].

Bibliophile, Chauvelin posséda, outre des portefeuilles de gravures, de beaux livres; on a gardé le catalogue de la vente de sa bibliothèque : *Catalogue de la bibliothèque de feu messire G.-L. Chauvelin, ministre d'État*. Paris, Lottin aîné, 1762, in-8°. Une note manuscrite, écrite sur l'exemplaire conservé à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, indique que l'avertissement contenu dans cet exemplaire est très rare, car il aurait été retiré, sur l'ordre de la famille, aux catalogues distribués dans le public, à cause « des éloges et des platitudes de toute espèce » insérés par le libraire Lottin[2].

Familier du salon de la comtesse de Verrue, la fameuse « dame de volupté », dont il fut l'exécuteur testamentaire,

1. L'on peut reconnaître ces deux tableaux, d'après leur description, dans ceux reproduits dans l'article de lady Dilke : J.-Fr. de Troy et sa rivalité avec Fr. Le Moine, *Gazette des Beaux-Arts*, 1899, 3e période, t. XXI, p. 283 et p. 287.

2. Renseignement donné par M. Maurice Tourneux. La note serait de Mercier de Saint-Léger.

(voir la jolie étude qui lui est consacrée par Clément de Ris dans *les Amateurs d'autrefois*, Paris, 1877), lettré et amateur, Chauvelin eut même des prétentions académiques; en 1727, au moment de l'apogée de sa puissance, il fut candidat à l'Académie française au fauteuil de Louis de Sacy, contre Montesquieu (d'après L. Vian, *Histoire de la vie de Montesquieu*, cité par E. Caro, *La Fin du XVIIIe siècle*, t. I, p. 45).

Le rôle historique de Chauvelin comme ministre des Affaires étrangères, sa politique personnelle dans la direction de la diplomatie française demeurent encore voilés et incertains, de même que les causes vraies de sa disgrâce n'ont pas été clairement démêlées. Cela tient surtout à l'absence de ses papiers aux archives des Affaires étrangères et cet enlèvement est apparu comme étrange[1].

Signalons en terminant, d'après l'ouvrage de MM. Ch.-V. Langlois et H. Stein : *Les Archives de l'histoire de France* (1891, p. 167), que les archives de Loir-et-Cher conservent un fonds Chauvelin, très considérable, versé par le marquis de Chauvelin et provenant du château de Rilly[2] (aux environs d'Onzain). Peut-être se trouve-t-il en ces dossiers des documents sur l'ancien ministre et sa politique. C'est une question qu'il ne nous appartient pas de résoudre; mais il serait fort intéressant de retrouver les héritiers de Chauvelin, non seulement pour permettre la solution du petit problème iconographique posé, mais encore pour connaître l'existence, soit d'archives, soit d'œuvres d'art qui ont pu rester en leur possession, par exemple cette « tenture de chancellerie » que le ministre reçut en don du roi, selon la coutume, et que M. Mau-

1. Voir Driant, *Chauvelin* (*Revue d'histoire diplomatique*, 1893), et Émile Bourgeois, *Manuel historique de politique étrangère*, tome Ier.

2. D'après un renseignement qu'il tient d'un de ses collègues de la Faculté des lettres de Paris, M. Émile Bourgeois nous dit que les papiers de Chauvelin appartiendraient aujourd'hui à M. le marquis d'Imécourt.

rice Fenaille connaît seulement par les comptes de la manufacture des Gobelins (*État général des tapisseries des Gobelins, XVIIIe siècle*, 1re partie, p. 139).

Gaston Brière.

NOTE

SUR LES BUSTES DE CAMILLE FALCONET

PAR ÉTIENNE FALCONET[1].

Dans l'œuvre très complexe de Falconet, le portrait est fort rare. L'on ne trouve guère à citer que le buste de son homonyme, le médecin Camille Falconet, marbre conservé au Musée d'Angers, et l'étude vigoureuse qui lui est très vraisemblablement attribuée, faite pour la statue de Pierre le Grand, que l'on peut voir maintenant au Musée du Louvre. Si l'on cherche à dresser le catalogue des expositions du sculpteur, l'on voit qu'à deux Salons seulement, ceux de 1747 et 1761, Falconet offrit des bustes au jugement du public. Déterminer quels furent les bustes exposés à ces Salons et les reconnaître en des œuvres encore existantes, tel est l'objet de cette discussion.

En 1747 comme en 1761, le personnage représenté fut le médecin Camille Falconet (né à Lyon en 1671, mort à Paris en 1762, médecin du roi, membre de l'Académie des Inscriptions), mais il importe de bien distinguer les deux types successivement modelés par l'artiste[2].

1. Résumé de la communication faite à la séance du 7 juin par M. Gaston Brière. Voir *Bulletin* 1907, p. 55. Cette note sera développée dans un article destiné à la *Revue d'histoire de Lyon*, qui contiendra la reproduction des bustes des Musées d'Angers et de Lyon.

2. M. Henry Jouin, dans son précieux Catalogue des portraits nationaux exposés au palais du Trocadéro en 1878 (Paris,

I. — Salon de 1747. N° 118 du livret : « Un portrait. » Sur l'exemplaire conservé dans la *collection Deloynes*[1], on lit à la suite de cette ligne, ces mots ajoutés par P.-J. Mariette : [de M. le médecin Falconet]. L'indication de Mariette est pleinement confirmée par ce passage d'une brochure écrite sur le Salon de cette année : *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc., de l'année 1747 et en général sur l'utilité de ces sortes d'expositions* (par l'abbé Leblanc)[2], à la page 98 : « *Le buste de M. Falconet en terre cuite,* qui est si frappant par la ressemblance, est aussi d'un jeune sculpteur qui paraît très habile dans son art. Il porte le même nom que cet illustre sçavant. Ce qui a donné lieu à l'inscription grecque qui se lit au pied du buste », et l'auteur cite l'inscription devenue célèbre, composée par le médecin : « Des deux homonymes, l'un a reproduit l'autre par la plastique, le jeune a modelé le vieux. »

Le buste du Salon de 1747 nous a été conservé, non probablement en original, mais par une réplique qui se trouve aujourd'hui au Musée de Lyon, en provenance de la Bibliothèque de la ville (section installée au lycée). Cette terre cuite, où le médecin est représenté la tête couverte d'une ample perruque, porte au dos la signature :

« Falconet fingebat 1747 »

Imprimerie nationale, 1879, in-8°), a donné (p. 119), à propos du buste du Musée d'Angers, une note détaillée qui a guidé nos premières recherches, mais il ignorait naturellement alors l'existence du buste qui devait être retrouvé à Lyon et a fait ainsi quelques confusions. La note a été reprise par le même auteur, avec quelques additions, dans son Catalogue des Musées d'Angers qui constitue un volume entier de l'*Inventaire général des richesses d'art de la France. Province. Monuments civils.* T. III. Paris, Plon, 1885 (p. 84-85).

1. *Catalogue de la collection de pièces sur les beaux-arts..., recueillie par P.-J. Mariette, Cochin, Deloynes...*, par Georges Duplessis. Paris, 1881, in-8°, p. 11 (n° 25).

2. Catalogue de G. Duplessis, p. 11, n° 26.

et l'inscription grecque. Quelle était l'origine du buste qui était comme ignoré il y a quelques années encore, oublié sur le haut d'une armoire à livres[1]? Nous ne pouvons résoudre complètement la question; mais l'on peut penser que la sculpture provenait de l'Académie de Lyon, à laquelle il aurait été donné par Camille Falconet lui-même, qui avait été l'un de ses fondateurs[2].

Le type à perruque de 1747 a été vulgarisé par la gravure de Moitte, d'après le dessin de C. N. Cochin, qui est insérée en tête de l'*Éloge* de C. Falconet par Lebeau (Paris, 1762, in-4°).

Des répliques ou copies furent faites d'après l'original de 1747, et nous en connaissons encore.

A. En 1808, M. Camille-Hilaire Durand fait don d'un moulage en plâtre d'après l'original que possède sa mère, petite-nièce de Camille Falconet, dit-il, à l'Académie de Lyon[3]. Ce moulage, patiné en bronze vert et assez médiocre, se retrouve à la Bibliothèque de la ville (au lycée), héritière des collections de l'Académie. Ce plâtre seul se trouvait marqué aux inventaires, il est identique à la terre cuite.

B. En 1886, Mme veuve Otheline Durand, de Chartres, fait don à l'Académie de médecine d'un buste en plâtre identique au précédent, mais peint en couleurs naturelles.

1. C'est M. R. Cantinelli, conservateur de la Bibliothèque de la ville, qui a eu l'heureuse fortune de retrouver un jour, en 1904, ce buste oublié, car il ne figurait même pas sur les inventaires; M. Cantinelli a eu le bon esprit de proposer lui-même l'œuvre d'art au Musée afin qu'elle soit plus visible. Voir la courte indication donnée dans l'article publié par la *Gazette des Beaux-Arts* sur l'*Exposition rétrospective des artistes lyonnais*, 3e période, 1905, t. XXXIII, p. 151.

2. Les recherches de ce côté ne peuvent aboutir, les registres de l'Académie de Lyon au XVIIIe siècle ayant disparu.

3. J.-B. Dumas, *Histoire de l'Académie royale ... de Lyon*. Lyon, 1839, t. I, p. 455, et Comptes-rendus manuscrits des séances, obligeamment dépouillés par M. Eugène Vial.

Cette polychromie, — plus curieuse que séduisante, — ravivée par un restaurateur il y a quelques années, lors de l'installation de l'Académie au bâtiment de la rue des Saints-Pères, serait ancienne[1]. Serions-nous ici en présence de « l'original » signalé en 1808 ou resterait-il encore un autre buste, plâtre ou terre cuite, conservé chez des descendants de la famille Durand? Nous n'avons pu poursuivre jusque-là notre enquête.

C. La Faculté de médecine de Paris possédait autrefois parmi sa riche collection de portraits de professeurs et de savants le buste du médecin Falconet. Le buste a disparu, probablement brisé, vers le milieu du XIXe siècle. D'après des témoignages recueillis auprès de ceux qui l'avaient vu jadis, ce buste en terre cuite était identique à celui de l'Académie de médecine, c'est-à-dire représentait le savant en perruque[2].

II. — Au livret du Salon de 1761, Falconet expose sous le no 117 : « Une tête, portrait en marbre de grandeur naturelle. » C'était un nouveau buste de Camille Falconet. Diderot a fait l'éloge de l'œuvre de son ami : « Le buste de Falconet médecin, beau, très beau; on ne saurait plus ressemblant. Quand nous aurons perdu ce vénérable vieillard que nous chérissons tous, nous demanderons où est son buste et nous l'irons revoir. Aussi cette tête-là prêtait bien à l'art. Elle est chauve. Un grand nez, etc. » (*Œuvres*, édition Assézat-Tourneux, t. X, p. 146). Un document très précieux, le croquis de Gabriel

1. *Bulletin de l'Académie de médecine* du 26 janvier 1886.

2. N. Legrand, *La Galerie historique et artistique de la Faculté de médecine de Paris*. Paris, 1903, gr. in-8°, p. 30. — L'École de médecine conserve encore, à côté de très importants portraits peints des XVIIe et XVIIIe siècles, dont on trouvera la liste dans l'ouvrage de M. Legrand, une série de bustes, parmi lesquels deux sont des chefs-d'œuvre : celui du médecin Antoine Ferrein, marbre par Pigalle, et celui du chirurgien Louis, par Houdon, marbre magnifique exposé au Salon de 1783.

de Saint-Aubin, en marge de son exemplaire du catalogue (au Cabinet des Estampes)[1], nous a conservé une image si précise du buste exposé, que nous n'hésitons pas à le reconnaître dans celui qui se trouve aujourd'hui au Musée d'Angers.

Sous le nº 117, G. de Saint-Aubin a écrit : « M. Falconet, médecin du roi », et a tracé en quelques coups de crayon l'image du marbre : la tête chauve, la bouche entr'ouverte, le col de la chemise, la coupe des épaules, tout nous permet d'identifier le marbre du Salon avec celui d'Angers. Cette seconde effigie, qui se distingue de la première par l'absence de la perruque et par l'accentuation de l'altération des traits du visage, porte la signature : « Falconet, 1760. » Elle est arrivée au Musée d'Angers par un envoi de l'État en 1819. D'où provenait ce marbre? Nous n'avons pu le savoir, car nous ne trouvons aucune trace de cette sculpture aux Catalogues du Musée des Monuments français, au *Journal de Lenoir* (édité par L. Courajod), aux papiers du même, publiés dans l'*Inven-*

1. Ce livret a été spécialement étudié par M. C. Stryienski, *Le Salon de 1761, d'après le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, 1903, t. XXIX et XXX). M. Stryienski a parlé des croquis de Saint-Aubin relatifs aux sculptures, mais n'a pas montré toutes les indications contenues en ces esquisses rapides, mais si sûres. Ainsi, nous pouvons signaler à l'aide de ce livret une rectification intéressante relative à une œuvre de J.-B. Lemoyne. A ce Salon, l'artiste exposait le buste de la marquise de Pompadour (nº 112). On a voulu retrouver ce buste dans un portrait de jeune femme signé : « Par J.-B. Lemoyne, 1756, » qui est passé de la collection du comte de La Béraudière (vente en son hôtel, mai 1885; nº 770 du Catalogue, planche) en celle du comte Greffulhe. Or, le croqueton de Saint-Aubin détruit complètement cette hypothèse. La jolie femme, à la physionomie poupine, à la gorge découverte, ne ressemble aucunement à la favorite qui était représentée en une attitude hautaine, la tête droite, en robe à plis simples, sans enroulements de draperies autour du piédouche.

taire des richesses d'art de la France, aux archives de la *Commission des Monuments*, édités par M. A. Tuetey. L'envoi ne peut avoir été déterminé par des raisons locales, le sculpteur aussi bien que le savant étant étrangers à l'Anjou[1].

1. Catalogue du Musée d'Angers, par Henry Jouin. Angers, 1881 (nº 51). Hauteur : 0m55.

AVIS.

— Les membres de la Société sont priés d'adresser le titre des communications qu'ils voudraient faire aux séances à M. Pierre Marcel, 258, boulevard Saint-Germain, Paris, pour que ces communications puissent être portées à l'ordre du jour des séances. Toutes les communications sont insérées au *Bulletin* trimestriel de la Société, qui publie aussi une rubrique intitulée : Notes et Documents.

— Les membres de la Société qui désireraient présenter des documents pour les *Archives* de l'année 1907 sont priés de les envoyer sans retard au secrétaire, M. Pierre Marcel, 258, boulevard Saint-Germain, Paris.

— Le *Bulletin* trimestriel annoncera dorénavant les publications qui seront offertes à la Bibliothèque de la Société. La Bibliothèque de la Société sera conservée à l'Union centrale des Arts décoratifs. Envoyer les publications à M. Léon Deshairs, Union centrale des Arts décoratifs (pour la Société de l'Histoire de l'Art français).

— Les adhésions nouvelles doivent être adressées au président de la Société, M. Jules Guiffrey, 42, avenue des Gobelins, Paris.

SÉANCE DU 8 NOVEMBRE 1907.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est présidée par M. Jules Guiffrey, président.

Assistent à la séance : MM. G. Brière, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, P. Lacombe, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Henry Marcel, Pierre Marcel, H. Martin, L. Metman, A. Michel, M. Tourneux, A. Tuetey.

— Le Président fait l'éloge de M. Sully-Prudhomme, qui fut un des fondateurs de la Société de l'Histoire de l'Art français et dont la mort sera regrettée par tous ses confrères.

— M. Jules Guiffrey apprend au Comité que M. J. Guibert, qui a commencé la préparation de la publication de la Collection Gaignières, a encore besoin de plusieurs mois pour mener à bien le travail de classement. A ce propos, M. Henry Marcel annonce au Comité que les négociations entamées au sujet des volumes de cette Collection, qui se trouvent actuellement à Oxford, ne sont pas encore terminées.

— Sur la proposition du Président, le Comité examine ensuite les travaux qui pourraient être publiés en 1909. M. Tausserat a promis de remettre en 1908, à temps, la table qu'il prépare de la Correspondance des directeurs de l'École de Rome et M. Cornu celle des Procès-verbaux de l'Académie de peinture et de sculpture.

— Parmi les nouvelles publications que la Société pourrait entreprendre, M. Jules Guiffrey propose la table des sujets des œuvres exposées aux Salons du XVIIIe siècle. Cette table est prête, sauf pour la partie concernant les Salons de l'époque de la Révolution.

— M. G. Brière signale un passage de l'avertissement

écrit par M. L. Bénédite en tête de son *Catalogue détaillé et illustré du Musée du Luxembourg*, Paris, in-16, s. d. (1895?), dans lequel l'auteur déclare qu'il n'a pu introduire dans ce volume « la *table générale* des ouvrages ayant figuré au Luxembourg avec l'indication de l'établissement auquel ils sont affectés aujourd'hui, répertoire indispensable dans l'avenir pour l'étude de notre école moderne, mais d'une étendue telle que j'ai dû la réserver... pour en composer un autre volume qui pourra être considéré comme le complément du catalogue actuel » (p. VIII).

Il est inutile d'insister sur l'utilité pratique qu'aurait un pareil catalogue pour l'étude de l'art du XIXe siècle; tout le monde est convaincu que le travail de M. Bénédite rendrait les plus grands services. L'auteur serait-il disposé à le laisser publier par la *Société?* Aurait-il pris d'autres engagements? En fait, le volume annoncé n'a jamais paru.

Le Comité décide que des explications seront demandées à M. Bénédite au sujet de ses intentions et du plan de son répertoire. M. Brière est chargé de lui écrire pour solliciter un entretien.

— M. Jean Guiffrey signale également la publication possible des procès-verbaux du Comité des musées pendant la Révolution.

— Ces différentes propositions son adoptées en principe. Sur l'initiative du Président, le Comité décide que toute personne voulant publier une étude quelconque sous le patronage de la Société ou dans un des recueils de la Société devra à l'avenir remettre au bureau un rapport sur ce travail; s'il est possible, ce rapport devra être copié à deux ou trois exemplaires.

— Le Comité admet comme membres de la Société :

M. Georges Dehesdin, présenté par MM. Henri Bourin et A. Vuaflard; M. Georges Richard, présenté par MM. Henri Bourin et A. Vuaflard; M. Camille Couderc, présenté par MM. P.-A. Lemoisne et Pierre Marcel;

M. E. Lévy, présenté par MM. P.-A. Lemoisne et Pierre Marcel; M. P. Gauchery, présenté par MM. P.-A. Lemoisne et P. Vitry; M. de Sagonne, présenté par MM. A. Vuaflard et Henri Bourin; M. Gabillot, présenté par MM. A. Vuaflard et P.-A. Lemoisne; M. Henri Gravereaux, lieutenant au 23e régiment de dragons, présenté par MM. Henri Bourin et A. Vuaflart; M. Clément Janin, présenté par MM. Jean Schemit et Pierre Marcel; M. G. Pélissier, présenté par MM. J. Marquet de Vasselot et Jean Guiffrey.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. P. Bourin, G. Brière, A. de Czernichowski, Léon Deshairs, P. Dorbec, Carle Dreyfus, Gustave Dreyfus, C. Enlart, A. Fontaine, M. Furcy-Reynaud, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, P. Lacombe, G. Lechevallier-Chevignard, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Mareuse, Mazerolle, Henry Marcel, Pierre Marcel, Henry Martin, Metman, André Michel, P. de Nolhac, P. Ratouis de Limay, S. Rocheblave, J. Rosenthal, Rouart, G. Schéfer, Schemit, P. Vitry, A. Vuaflard.

Deux portraits d'Augustin de Saint-Aubin.
La baronne d'Andlau. — La marquise de Montesson.

(Communication de M. Gaston Schéfer.)

Au Salon de 1779, Augustin de Saint-Aubin, agréé de l'Académie, exposait, sous les nos 286 et 287, deux médaillons dessinés, puis gravés par lui, et destinés à se faire pendant : celui de *Louise-Émilie, baronne de* ***, et celui de *Adrienne-Sophie, marquise de* ***.

Ces portraits comptent parmi les plus connus de l'œuvre de Saint-Aubin, mais, jusqu'à présent, le nom de ces modèles charmants était resté une énigme. Un mot de

Saint-Aubin, il est vrai, relevé par les Goncourt, donnait à l'un d'eux le nom de Mme de Saint-Aubin. On pensait y reconnaître la femme de l'artiste, avec une vraisemblance autorisée par la conformité des prénoms : Louise et Louise-Nicole Godeau. En outre, le type de cette figure avait été plusieurs fois utilisé par Saint-Aubin, selon la coutume des maîtres, grands et petits, qui trouvent dans leur femme un modèle toujours prêt.

Quant à Adrienne-Sophie, marquise de ***, aucune attribution n'était proposée.

Une note de la main du marquis de Paulmy, inscrite en marge des épreuves que conserve le Cabinet des Estampes de l'Arsenal, donne à ces portraits des noms nouveaux qui nous semblent vrais.

Au bas du médaillon de la baronne de ***, M. de Paulmy a mis, de sa grande écriture, ces mots : *Crest, belle-sœur de Mme de Montesson et mère de Mme la comtesse de Genlis.*

La baronne de *** serait donc Mme Mézières du Crest, marquise de Saint-Aubin, baronne d'Andlau, mère de Stéphanie-Félicité du Crest, comtesse de Genlis. Ainsi se trouveraient conciliés et la note donnée par l'artiste et le titre qu'il a gravé sur le socle du médaillon.

Sur le second portrait, celui d'Adrienne-Sophie, marquise de ***, Paulmy a écrit : *Montesson, mariée à M. le duc d'Orléans*, c'est-à-dire Charlotte-Jeanne Béraud de là Haye de Riou, marquise de Montesson, épousée en 1773 par le duc d'Orléans, avec permission du roi et l'acquiescement de son propre fils, le duc de Chartres, plus tard Philippe-Égalité.

Tels sont les noms donnés par Paulmy. Quelle est la valeur de ce témoignage? Celle du témoin lui-même. Le marquis de Paulmy appartenait à cette famille des d'Argenson qui, depuis près de deux siècles, s'était illustrée par les plus hauts emplois. Lui-même était ministre d'État. Il vivait dans le plus grand monde, apparenté à ce qu'il y avait de plus considérable à la Cour. C'était un esprit passionné de savoir, grand collectionneur de livres et,

par une originalité qui n'est pas sans exemple, lecteur des livres qu'il achetait. De ses lectures sont sortis les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque.* Et non seulement il lisait ses livres et feuilletait ses recueils d'estampes, mais il les annotait. Ces notes, lorsqu'elles ont pour objets des personnages ou des faits contemporains, sont toujours exactes; une expérience journalière les confirme. Les renseignements qu'il a écrits sur les marges des estampes de Saint-Aubin méritent même créance que les autres. Il serait bien invraisemblable qu'un homme aussi sérieux et aussi informé se fût livré à une mystification destinée à avoir son effet plus d'un siècle après sa mort.

M. de Paulmy connaissait Augustin de Saint-Aubin, puisque cet artiste avait gravé de lui en 1771 un portrait en profil, d'après un dessin de Le Carpentier de 1770. Il connaissait aussi les hôtes du Palais-Royal, à telles enseignes que sa fille, la duchesse de Luxembourg, soutenait avec la duchesse d'Orléans une rivalité de salon qui s'exprimait, nous apprend d'Argenson, par d'étranges douceurs de langage. D'ailleurs, la marquise de Montesson et sa belle-sœur, la baronne d'Andlau, reines de cette petite cour raffinée et frondeuse du Palais-Royal, se répandaient dans le monde avec une prodigalité qui ne permettait guère à un grand seigneur de les ignorer.

Mme du Crest de Saint-Aubin, devenue, par un second mariage, baronne d'Andlau, était d'une rare beauté; on peut en croire sa fille, Mme de Genlis, qui, dans ses *Mémoires*, ne la flatte pas plus que sa tante, Mme de Montesson. L'artiste a fait allusion à cette beauté victorieuse en posant sur le socle du médaillon l'arc et le croquis de l'Amour avec la pomme du berger Pâris : *A la plus belle.*

La baronne d'Andlau n'était pas seulement triomphante; elle joignait à sa beauté un talent de comédienne. C'était une des étoiles de cette troupe d'acteurs amateurs qui faisait la gloire des petits théâtres du duc d'Orléans au Palais-Royal et à Villers-Cotterets. Elle écrivait aussi beaucoup; trop, peut-être, au gré de sa fille, qui écrivait aussi de son côté. De ses œuvres, que l'oubli a enseve-

lies, il faut citer néanmoins un roman publié à Genève (c'est-à-dire à Paris), en 1763, et intitulé : *Le Danger des liaisons ou Mémoires de la baronne de Blémon par Mme la M. ... de S. A.*, roman qui, par ses visées morales et son titre, rappelle l'œuvre d'un autre familier du Palais-Royal, les *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782).

Quant à la marquise de ***, l'étude de son portrait confirme singulièrement la note de Paulmy, qui ne s'arrête pas un instant au déguisement des deux prénoms : Adrienne-Sophie. Ce profil est dessiné d'après nature, *ad vivum*. Sa date (1779) donne au modèle l'âge de quarante-deux ans, Mme de Montesson étant née en octobre 1738. Cette maturité répond à la forme et à l'expression de ce visage encore séduisant. La dentelle du chapeau cache le front et les tempes, mais ne peut cacher le progrès de l'âge, qui se révèle à la plénitude du menton.

Le socle de ce médaillon mérite qu'on s'y arrête.

Le *Catalogue hebdomadaire* du 3 juillet 1779, cité par M. E. Bochet, dit expressément :

« Deux portraits de jolies femmes en regard et faisant pendants, avec bordures allégoriques et vers analogues aux caractères et aux qualités de ces deux dames. »

L'examen de ces « allégories » fera comprendre tout ce que l'artiste ne peut pas ou ne veut pas dire.

Au milieu, dans la meilleure place, une guitare est posée sur un morceau de musique. Or, le Journal de Collé, grand ordonnateur des petits spectacles du duc d'Orléans, nous apprend que Mme de Montesson était inimitable dans les ariettes qu'elle composait, d'ailleurs, elle-même. Auprès de la guitare est couché un livre, sur le dos duquel on lit : *J.-J. Rousseau*. Et les *Mémoires* de Mme de Genlis, après tant d'autres, signalent les reproches amers adressés au duc d'Orléans pour avoir fait élever ses enfants « à l'Émile ».

Derrière le livre, et près d'un encrier, se dressent les feuillets d'un cahier où le graveur a écrit, à la pointe, *Poésies légères et chansons*, *Épigrammes*, poésies dont



AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN.

PORTRAIT DE Mᵐᵉ MÉZIÈRE DU CREST, MARQUISE DE SAINT-AUBIN, BARONNE D'ANDLAU.



AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN.

PORTRAIT DE Mᵐᵉ CHARLOTTE-JEANNE BERAUD DE LA HAYE DE RIOU, MARQUISE DE MONTESSON.

Mme de Montesson publiera le recueil trois ans après, en 1782, pour quelques amis.

Sur la gauche du socle se voient les attributs ordinaires de la peinture, crayon, pinceau, etc., comme pour rappeler le joli talent de peintre amateur dont se parait la marquise. Et, pour que l'allusion soit plus claire, devant les pinceaux est debout, dans son cadre, un portrait en miniature. Saint-Aubin l'a certainement gravé à la loupe, puisqu'il faut la loupe pour le bien voir. Ce portrait a une signification. Il représente un jeune homme aux épaules étroites, dont l'habit est barré du grand cordon des ordres royaux. Et on retrouve ce jeune homme, physionomie et costume, dans le duc de Chartres tel que le gravait, la même année, Augustin de Saint-Aubin d'après le tableau de Lepeintre exécuté en 1776.

Quant au distique qui accompagne le portrait, il justifie tout ce qu'on savait alors du caractère de Mme de Montesson :

Sage ou folle à propos, tendre, enjouée ou grave,
Apollon est son maître et l'Amour son esclave.

« Sage », c'est la femme qui, disait-on, n'avait appartenu au duc d'Orléans qu'après son mariage. « Folle à propos, » peut être une allusion à cette anecdote si connue de la première rencontre du prince et de la jeune marquise, à cette halte de chasse où le duc, accablé de chaleur et défaisant son col, apparut si comique à sa compagne qu'elle lui lança, dans un éclat de rire, un « gros père »! qui fut pour lui le trait de l'Amour. « Enjouée, » ce sont les ariettes, les chansons, les opéras-comiques. Enfin, « grave » s'applique aux tragédies morales que Mme de Montesson écrivit et même publia pour mettre quelque sérieux dans l'âme trop réjouie du vieux prince.

Toutes ces coïncidences ne constituent pas, assurément, des preuves irréfutables, mais elles concordent trop étroitement avec la note de Paulmy pour ne pas lui ajouter une nouvelle force. L'iconographie est si hérissée

d'incertitudes, les preuves y sont si rares et si difficiles à préciser que l'accumulation des vraisemblances peut autoriser à prêter un nom à qui n'en avait pas.

Les conférences inédites du comte de Caylus à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

(Communication de MM. Rocheblave et A. Fontaine.)

Au nom de M. Rocheblave et au sien, M. André Fontaine présente un certain nombre d'observations sur les conférences du comte de Caylus à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

A une époque où les procès-verbaux de l'Académie n'étaient pas encore publiés, où les catalogues des bibliothèques contenant les manuscrits de Caylus étaient inachevés ou inaccessibles, M. Rocheblave avait exprimé la crainte qu'on ne pût jamais connaître ni le texte ni même le nombre exact des conférences du savant amateur.

Les procès-verbaux de l'Académie démontrent qu'à partir de 1747, — époque où Charles Coypel devenu directeur s'efforce de faire revivre la tradition des conférences, — chaque fois qu'un académicien présente à ses collègues un travail écrit, le secrétaire en fait mention dans le compte-rendu de la séance et conserve dans ses papiers le discours de remerciement du directeur. Étant donné le rôle important du comte de Caylus à l'Académie, il serait fort invraisemblable qu'à partir de cette date un seul discours de lui eût pu être passé sous silence aux procès-verbaux. De fait, dans les manuscrits assez nombreux de Caylus qui se trouvent à la bibliothèque de la Sorbonne, à la bibliothèque de l'École des beaux-arts, au Cabinet des Estampes, les mêmes conférences sont parfois reproduites, mais il ne s'en rencontre aucune dont les procès-verbaux ne nous indiquent l'existence. Objectera-t-on que, d'après les procès-verbaux, la première conférence du comte de Caylus a eu lieu en 1732 et la seconde en

1747 et qu'il est invraisemblable que cet amateur soit resté muet si longtemps pour devenir tout à coup presque bavard? Mais sa signature aux procès-verbaux est extraordinairement rare pendant cette période; l'usage des conférences s'est perdu au point de soulever de temps en temps des protestations; et surtout nous trouvons à la date du 5 juillet 1732, dans les procès-verbaux, la mention suivante : « M. Coypel a relu le discours que M. le comte de Caylus a composé sur les dessins et dont il avait fait lecture à l'assemblée du septième du mois passé, et la Compagnie y a trouvé la même beauté. Cette seconde lecture a été faite à cause du petit nombre d'académiciens qui se trouvait à la première. » Cette seconde lecture n'eut que deux auditeurs de plus que la première : le comte de Caylus n'était pas homme à s'accommoder d'une indifférence aussi marquée. On peut donc admettre que les procès-verbaux nous renseignent exactement sur le nombre des discours prononcés et sur les sujets traités par Caylus à l'Académie.

Il composa trente-cinq conférences, dont dix-sept biographies d'artistes et dix-huit dissertations.

Un certain nombre de ces biographies sont conservées parmi les manuscrits de l'École des beaux-arts et ont été utilisées par les savants éditeurs des *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale*. Toutefois le catalogue de la bibliothèque de l'École attribue à Caylus une vie de Gérard Edelinck (ms. nº 67), qui n'est certainement pas de lui. Quelques autres, parmi lesquelles celle de Watteau, sont conservées à la bibliothèque de la Sorbonne. Mais un manuscrit du Cabinet des Estampes (Ya 14j), dont l'existence ne semble pas avoir été signalée et qui est rempli d'annotations de la main de Mariette, contient toutes les biographies écrites par le comte de Caylus, à l'exception de celles de Bouchardon et de Mignard, imprimées l'une et l'autre. Il renferme même un assez long travail, contrôlé par Mariette, sur Thomas Germain, orfèvre du roi. Rien d'étonnant que les procès-verbaux ne fassent

pas mention de cette dernière œuvre, puisque Thomas Germain n'appartenait pas à l'Académie et qu'elle ne peut y avoir été lue.

Nous avons donc la totalité des biographies d'artistes composées par Caylus. Il suffit, pour indiquer les services qu'elles peuvent rendre au point de vue de l'histoire de l'art français, de signaler qu'elles apportent beaucoup de détails inédits sur quelques grands artistes et qu'elles sont généralement suivies du catalogue de leurs œuvres. La vie de Girardon en particulier nous éclaire sur les relations du grand sculpteur avec Mignard à Rome, puis avec Le Brun et avec Puget à Paris; le catalogue des œuvres de Girardon occupe une place considérable. On peut considérer le manuscrit du Cabinet des Estampes comme une source précieuse de documentation.

Les dissertations prononcées par Caylus à l'Académie royale sont au nombre de dix-huit. Il nous en reste au moins onze, sur lesquelles six ont été signalées ou étudiées par divers auteurs, et en particulier par M. Rocheblave. Toutefois, l'une de ces six conférences, intitulée *Sur l'Amateur*, n'était jusqu'ici connue que par le manuscrit de la Sorbonne, qui n'en contient que la moitié. Le manuscrit du Cabinet des Estampes la reproduit entièrement.

Les cinq conférences qui semblent avoir échappé aux recherches de nos devanciers et que nous avons été assez heureux pour retrouver sont les suivantes :

1° *La Composition* (5 décembre 1750), transcrite dans le recueil du Cabinet des Estampes;

2° *La Peinture des anciens* (10 novembre 1753, 2 mars et 4 mai 1754), transcrite dans un des recueils de la bibliothèque de la Sorbonne (ms. 1152);

3° *La Légèreté de l'outil* (4 octobre 1755), publiée sans nom d'auteur dans le *Mercure de France* du mois de septembre 1756. Il faut rappeler en passant que le comte de Caylus donna parfois au *Mercure* des comptes-rendus du Salon;

4° *Sur l'avantage des vertus de Société* (8 mai 1756),

transcrite dans un des recueils de la bibliothèque de la Sorbonne (ms. 1155);

5° *Réflexions sur la sculpture* (3 février 1752), publiée dans le *Magasin encyclopédique* (année 1814, 3e vol., p. 88 et suiv.), sous le titre : *Parallèle de la peinture et de la sculpture.*

Donc, sur les trente-cinq conférences de Caylus, il nous en reste actuellement vingt-huit. Il nous manque :

Une conférence sur le *Costume*, du 1er juillet 1752, mais les idées de Caylus sur la matière nous sont connues par les soixante-six pages qu'il consacre à ce sujet dans la préface des *Tableaux tirés de l'Iliade;*

Une conférence sur l'*Étude des têtes,* du 6 octobre 1753; le manuscrit du Cabinet des Estampes renferme une belle lettre de Caylus à Lagrenée où le sujet se trouve traité incidemment;

Une conférence sur les *Sculpteurs grecs*, du 1er juin 1754; remarquons toutefois qu'un des manuscrits de la Sorbonne contient sur la matière des développements sans doute beaucoup plus longs que ceux dont Caylus donna lecture à l'Académie.

Il n'y a en définitive que quatre discours de Caylus sur lesquels nous manquions aujourd'hui d'informations sérieuses : le discours sur la gravure, du 2 août 1755, le discours sur l'Hermaphrodite, du 2 décembre 1758, le discours sur la nécessité de continuer l'histoire de l'Académie, du 1er mars 1770, le discours sur l'ostéologie, du 5 mai 1764. Il semble que le troisième de ces quatre travaux ne puisse nous apprendre grand'chose de nouveau.

L'intérêt de ces discours réside moins dans les détails inédits qu'ils nous donnent çà et là sur l'histoire de l'art que dans la lumière qu'ils jettent sur l'idéal et sur la pédagogie artistiques de l'époque, et surtout sur la personnalité du comte de Caylus, qui apparaît aussi autoritaire en matière d'administration et à l'intérieur de l'Académie, que libéral lorsqu'il s'agit de laisser aux artistes le choix de la voie où ils veulent s'engager et des moyens techniques qu'il leur plaît d'employer.

M. André Fontaine, pour mettre en lumière cette idée, qui lui sert de conclusion, s'appuie sur des textes inédits de Caylus, dont il donne lecture à la Société.

NOTE SUR DEUX RÉDUCTIONS DE LA STATUE DE LOUIS XV PAR BOUCHARDON.

(Communication de M. G. Brière.)

Dans trois articles publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1er mars, 1er mai et 1er août 1897), M. Alphonse Roserot a retracé de manière complète l'histoire de la statue équestre élevée à la gloire de Louis XV par le sculpteur Bouchardon, qui, terminée par Pigalle[1], fut inaugurée le 20 juin 1763 et détruite en 1793. M. Roserot n'a pas oublié de rechercher quelles avaient été et où pouvaient se trouver encore des réductions de bronze de la grande statue, nous permettant de connaître la forme exacte de l'œuvre disparue. Il a montré par les textes que le sculpteur L.-Cl. Vassé avait exécuté sur la commande du bureau de la Ville, de 1759 à 1764, sept réductions de bronze et dix-sept en plâtre[2] qui mesuraient 22 pouces de hauteur, et qu'en 1763, Pigalle avait modelé une autre réduction de dimension légèrement plus grande (23 pouces de haut)[3], dont il devait couler deux bronzes.

1. M. Roserot doit publier bientôt son ouvrage sous une forme définitive en une monographie qui sera la première d'une série consacrée aux grands sculpteurs du XVIIIe siècle (à la Librairie centrale des beaux-arts).

2. Nous avons vu chez un amateur parisien, M. Maurice Meuret, une réduction en plâtre de la statue de Louis XV qui est donnée, par une étiquette manuscrite du XVIIIe siècle, comme la *première épreuve coulée dans le moule.* Nous ne garantissons pas cette affirmation, mais nous pouvons assurer que l'épreuve est ancienne et excellente, absolument semblable au bronze que nous étudions.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, 3e période, t. XVIII, p. 164-168.

M. Roserot déclare : « Nous ne connaissons qu'*une réduction, celle du Louvre. C'est sans doute la même qui a figuré dans les galeries de Versailles.* Elle devait provenir du Musée des Monuments français. Nous la voyons indiquée au catalogue de Lenoir nº 342 et son *Journal* nous apprend qu'elle est entrée dans ce Musée le 5 nivôse an V; enfin, elle est portée sur l'inventaire des Magasins du Louvre de 1818, comme provenant du Musée de Lenoir[1]. » Il y a dans cette affirmation de l'historien une confusion ou un oubli : la statuette aujourd'hui au Louvre est distincte de celle qui est demeurée à Versailles; deux bronzes existent donc actuellement dans les collections publiques et peut-être quelques autres exemplaires ont-ils échappé à la destruction[2]? Nous allons essayer de retrouver l'origine des deux pièces des collections nationales et de retracer leur « itinéraire », afin de bien prouver qu'elles ne sauraient être confondues l'une avec l'autre, enfin, nous donnerons notre appréciation sur leur valeur respective.

1º *Bronze du Musée du Louvre.*

A la date du 5 nivôse an V (25 décembre 1796), A. Lenoir enregistre sur son *Journal* l'entrée d'une réduction de la statue de Louis XV :

De l'administration du Dépôt de Nesle... « le modèle bronze de la statue équestre de Louis XV » avec plusieurs autres objets : statue de Louis XIV, bustes de Buffon, du maréchal de Brissac, etc. (*Journal* édité par L. Courajod dans *A. Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments français*, t. I, p. 113; et *Archives du Musée des Monuments français*, t. II, p. 400)[3]. Lenoir, qui préparait alors

1. *Gazette des Beaux-Arts*, *ibid.*, p. 168.

2. M. Ét. Moreau-Nélaton veut bien nous dire qu'il a vu à Paris chez un marchand, il y a quelques années, une réduction de bronze de bonne qualité.

3. On sait que les œuvres d'art apportées dans ce local, et qui y furent souvent vendues, provenaient pour la plupart des saisies faites chez les émigrés. Il eût été intéressant de connaître le nom du propriétaire de la statuette; nous ne pou-

la 3e édition de son *Catalogue*, qui allait paraître en janvier 1797 (datée de l'an V), insère aussitôt cette nouvelle acquisition sous le nº 342 : « Dépôt de Nesle. Modèle de la statue équestre de Bouchardon élevée à Paris. » La statuette conservera ce même numéro 342 dans toutes les éditions successives. Au catalogue de 1816, annoté par Lenoir et publié dans les *Archives du Musée des Monuments français* (t. III, p. 194-195), se trouve une mention qui pourrait tromper si elle n'était rectifiée par son auteur aussitôt : le nº 342 est indiqué dans l'imprimé comme provenant de *la salle des Antiques*, mais Lenoir a remis en note : « Du *Dépôt de Nesle*. » L'inventaire récemment publié de la salle des Antiques[1] prouve d'ailleurs qu'il n'existait en ces magasins de la couronne, en 1792, que le modèle de la statue de Louis XIV de Girardon[2]. A la

vons le savoir. Mais d'autres exemplaires ont passé dans le dépôt et en sortirent, ce que prouve l'extrait suivant du registre des ventes, dont M. J.-J. Guiffrey a pris copie aux Archives nationales, et qu'il a bien voulu nous communiquer :

Dépôt de Nesle
22 ventôse an II
Montmorency. Émigré, rue St-Marc

. . . .

Statue équestre de Louis XIV, bronze,
hauteur d'environ 3 pieds
Vendu.
Petite statue équestre du même, bronze
Vendu.
Statue équestre de Louis XV, d'après Bouchardon, bronze au citoyen Perrin.
Douze petits bustes d'Empereurs romains,
en bronze, pied de marbre blanc.
Denos.
(Suivent des candélabres, girandoles, etc.)

1. Par M. Furcy-Raynaud : *Deux Musées de sculpture française à l'époque de la Révolution*. Inventaire de la salle des Antiques par A. Pajou et catalogue des sculptures du Musée spécial de l'École française à Versailles. Paris, Schemit, 1907, in-8°.

2. Page 9 de la plaquette citée; l'éditeur se trompe en iden-

dispersion du Musée des Monuments français, nous avons par l'indication précise de Lenoir, la date de transmission de l'objet : « Juin 1818. N° 342. Modèle en bronze de la statue équestre de Louis XV (salle d'introduction). Monument remis à M. Lange pour le Louvre (*Archives du Musée des Monuments français*, t. III, p. 295). L'inventaire des Musées royaux de 1816 à 1824 confirme le passage du bronze de l'une à l'autre collection; il est enregistré sous le n° 3212 : Bouchardon. Louis XV. Modèle de bronze, des Petits-Augustins, n° 342.

Il ne peut donc subsister aucun doute; le bronze que nous voyons aujourd'hui dans la salle Houdon (n° 511 du catalogue sommaire) provient d'une saisie révolutionnaire, a été exposé au Musée des Monuments français, qui n'a jamais contenu qu'un seul modèle de cette nature.

2° *Bronze du Musée de Versailles.*

Au château de Versailles, dans le « Cabinet de la Pendule », se trouve un modèle de la statue de Louis XV placé sur une gaîne de bois peinte et dorée. Aux deux faces latérales de ce piédestal sont encastrés deux bas-reliefs de bronze. L'ensemble est décrit par E. Soulié dans son catalogue (t. II, p. 205), sous le n° 2177 :

« Louis XV par Bouchardon.

« Modèle bronze. Haut. 0m67.

« Le roi est représenté à cheval et vêtu à la romaine, tenant un bâton de commandement. Dans le piédestal sont placés deux bas-reliefs en bronze par *Bouchardon*, qui ont pour sujets la bataille de Fontenoy et la bataille de Lawfeld. Cette petite statue équestre est le modèle de celle qui avait été élevée sur la place Louis XV à Paris. »

Une première question se pose au sujet de ce petit monument : de quelle époque datent les bas-reliefs? Ils

tifiant ce modèle avec la statuette de Versailles marquée au n° 2172 du catalogue Soulié. La réduction de la statue de la place Louis-le-Grand est passée chez Lenoir et se trouve aujourd'hui au Musée du Louvre. (Catalogue sommaire des sculptures modernes, n° 691.)

ne rappellent en rien, tout d'abord, ceux qui décoraient le piédestal de la statue. Bouchardon avait représenté, d'un côté, le roi dans un char de triomphe couronné par la Victoire, recevant les hommages des provinces conquises; dans l'autre bas-relief, Louis XV était assis sur des trophées, une femme lui apportait une palme, symbole de la paix, une Renommée volait dans les airs. Les petits bas-reliefs à sujets historiques qui se voient encastrés dans le châssis de bois doré de Versailles ne peuvent être attribués à Bouchardon; l'erreur de Soulié est évidente pour quiconque les examine. Par leur style, le caractère des personnages représentés, le paysage qui encadre les groupes, ces œuvres nous paraissent dater de la première moitié du XIXe siècle. Quel en fut le sculpteur? Nous l'ignorons, car aucune signature, aucune marque ne se trouvent sur les plaques de bronze. Leur fonte est très mauvaise; l'une des plaques semble un surmoulé. Nous croyons que ces reliefs auront été fondus dans la première moitié du XIXe siècle et qu'ils auront remplacé d'autres motifs décoratifs disparus, car le bâti de menuiserie et sa dorure semblent au contraire de bonne qualité et appartenir à l'époque Louis XVI.

Les inventaires du Musée devraient ici nous fournir des indications sûres. Contrairement à notre attente, cette recherche ne nous a rien appris. En effet, la statuette du Roi est seule indiquée au registre des *Acquisitions des sculptures* faites sous le règne de Louis-Philippe, sous le no 3432, avec la mention de l'emplacement : Versailles, salon de la Pendule[1]. Rien sur le piédestal et ses bas-reliefs, rien également sur la provenance. La place occupée par le numéro d'ordre au registre ferait croire à un achat vers 1847, mais il est plus vraisemblable de croire à

1. On a écrit en marge de ces lignes : « Nul, double emploi avec M. R. 3212, » c'est-à-dire l'exemplaire du Louvre, ce qui est une erreur, comme nous le démontrons; mais c'est cette erreur d'autrefois qui a donné certainement naissance à la confusion faite par M. Roserot.

un oubli antérieur réparé lors d'un récolement des collections, car le premier catalogue du Musée de Versailles, en 1837, signale déjà le bronze au n° 366 des sculptures dans le « Salon des Pendules ».

Il est d'autant plus fâcheux d'ignorer la provenance de la statue qu'elle surpasse par sa valeur artistique le modèle conservé au Louvre. La ciselure est traitée dans la perfection, tous les détails exécutés avec une précision minutieuse (examiner particulièrement la tête du cheval, son harnachement, mors, brides et les sabots des pattes relevées), la patine d'une belle teinte vert sombre. C'est incontestablement l'une des épreuves de choix. Par quel artiste Vassé ou Pigalle? Nous ne pouvons essayer d'attribution, car les mesures sont identiques entre les deux pièces.

L'on aimerait à croire que pareille œuvre d'art aurait jadis fait partie du mobilier royal et serait simplement revenue orner de nouveau le cabinet de la Pendule. Le cabinet de Louis XV, en effet, contenait des réductions des statues équestres de Bordeaux et de Paris à côté de la fameuse horloge astronomique de Passement et Dauthiau enfermée dans la magnifique cage de bronze par Jacques Caffieri. Sur la présence de ces œuvres, nous possédons de nombreux témoignages concordants[1] et surtout un document d'importance capitale, je veux parler de l'*Inventaire du mobilier de Versailles* dressé en 1786-1787, contenu en deux gros registres aux Archives nationales (O[1]* 3469-3470). Cet inventaire possède une supériorité sur d'autres inventaires du mobilier royal

1. Voir, entre autres textes, la description du château contenue dans l'*Almanach de Versailles*, année 1784, p. 23, et le passage des *Souvenirs du comte d'Hézecques*, cité par M. P. de Nolhac dans *Le château de Versailles sous Louis XV*, p. 44, note 2. Nous ignorons à qui furent offerts les deux bronzes de Pigalle, mais nous savons que la première épreuve des réductions de Vassé fut donnée au roi; c'était probablement ce bronze qui ornait le Cabinet de la Pendule.

dressés à la fin de l'ancien régime, c'est de suivre dans les descriptions l'ordre des appartements. Ainsi nous pouvons reconstituer sûrement à cette date l'ameublement de telle ou telle pièce des appartements du Roi ou de la Reine[1]. Or, l'on trouve dans les pages consacrées aux objets meublant le *Cabinet de la Pendule*[2] le signalement minutieusement fait des deux statuettes qui l'ornaient alors : la réduction de la statue de Bordeaux, œuvre de J.-B. Lemoyne, posée sur un socle de bois couleur d'ébène orné de guirlandes de lauriers dorés supporté par une colonne d'ordre dorique tronquée cannelée avec base et chapiteau et « une figure équestre de Louis XV représentant ce Roy la tête ceinte d'une couronne de lauriers, tournée sur la gauche, tenant de la main gauche la bride du cheval, le bras droit étendu posé sur un bâton de commandement, sur une base, le tout de bronze, haut de 24 p., 17 p. de long et 7 pieds de large, sur un pied de bois noirci en gaîne orné de filets et guirlandes de lauriers dédorées, avec une plaque sur le devant entourée de palmes de bronze doré, de 4 p. 1/2 de haut », description qui correspond parfaitement à la figure de Bouchardon. La mention dont nous venons de recopier le texte a été, sur le registre, barrée d'un trait de plume, car postérieurement à la rédaction de l'inventaire, le bronze fut déplacé; nous le trouvons indiqué dans « une salle à manger intérieure » sur l'*Inventaire général des meubles de la famille royale*, dressé en 1792 (Archives nationales, O²* 3354 à 3356); au tome Ier, p. 97, il est estimé 1,200 livres, tandis que la statue de J.-B. Le-

1. Les descriptions des employés du Garde-Meuble sont parfois trop longues, bien qu'elles puissent aider à retrouver les objets, mais il manque les mentions essentielles, qui seraient celles des noms d'ébénistes. Néanmoins, la publication au moins partielle de cet inventaire serait une entreprise désirable qui aiderait certainement à la connaissance du mobilier royal qui allait être, quelques années après, dispersé par les ventes.

2. O¹* 3469, p. 34 et suiv.

moyne[1], prisée 6,000 livres, est demeurée au Cabinet de la Pendule.

Que sont devenus ces deux bronzes? Nous l'ignorons. Les résultats de cette petite enquête sont donc fort incertains; nous avons seulement voulu attirer l'attention sur le bronze conservé dans le Cabinet de la Pendule et le faire mieux connaître des visiteurs du Château.

La conservation des peintures dans les églises parisiennes.

(Communication de M. Rosenthal.)

M. Rosenthal appelle l'attention sur l'état de conservation déplorable de quelques peintures exécutées dans les églises parisiennes au XIXe siècle. Des œuvres de premier ordre sont menacées d'une rapide destruction. La chapelle de saint Jean, apôtre, peinte à Saint-Séverin par Hippolyte Flandrin à son retour de Rome, de 1839 à 1841, la première décoration murale entreprise par le maître, est fort endommagée. A Saint-Merry, la chapelle de sainte Marie l'Égyptienne, œuvre de Chassériau (1843), est dans un état plus déplorable encore; toute une partie en est, dès à présent, absolument perdue; on aura grand'peine à sauver le reste. Il semble que le sort se soit acharné après les œuvres de cet illustre et infortuné artiste. La décoration qu'il a exécutée à Saint-Roch est également compromise. A ces exemples, il serait malheureusement

1. Nous ne connaissons d'autre réduction de la statue de Bordeaux par J.-B. Lemoyne que le bronze conservé au Musée des Beaux-Arts de la ville. Quant aux deux grands bas-reliefs de bronze qui ornaient les faces du piédestal, représentant la bataille de Fontenoy et la prise de Port-Mahon, œuvres de Claude Francin, ils ont été sauvés et se voient aujourd'hui dans l'escalier de la Bibliothèque municipale; quelques débris de marbre des ornements du piédestal sont conservés au Musée lapidaire, notamment un grand cartouche renfermant les armes de la ville de Bordeaux, d'un effet décoratif admirable.

trop aisé d'en ajouter de nombreux autres. M. Rosenthal adjure la Société d'intervenir pour préserver ces trésors d'art en faisant appel aux autorités compétentes et surtout à l'opinion publique.

SÉANCE DU 7 DÉCEMBRE 1907.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est présidée par M. Jules Guiffrey.

Assistent à la séance : MM. G. Brière, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Henry Marcel, Pierre Marcel, Franz Marcou, H. Martin, A. Michel, L. Metman, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry.

Excusé : M. P. de Nolhac.

— M. Tuetey, trésorier, communique l'état de la caisse de la Société au 6 décembre 1907.

1° *Recettes.*

a) Cotisations perçues.	780 fr.
b) En caisse au 8 novembre 1907	6,498 55
	7,278 fr. 55

2° *Dépenses.*

a) Débours du secrétariat	159 fr. 05
b) Frais de recouvrements	11 05
	170 fr. 05

Balance.

Recettes.	7,278 fr. 55
Dépenses	170 05
Reste en caisse	7,108 fr. 50

— M. Guiffrey annonce au Comité que M. Roserot propose à la Société la publication des papiers de Bouchardon, provenant de l'Académie de sculpture. Le président fait ensuite part au Comité de sa démarche auprès de la Commission du Vieux-Paris au sujet des fresques de Chassériau et de Flandrin qui se trouvent dans les églises de Saint-Roch, de Saint-Merry et de Saint-Séverin et dont l'état fâcheux a été signalé à la Société lors de la séance du mois de novembre par M. Rosenthal. M. Quentin-Beauchart, président de la Commission du Vieux-Paris, lui a promis d'intervenir auprès de la quatrième commission du Conseil municipal, spécialement chargée du service des œuvres d'art de la Ville de Paris.

— M. A. Tuetey propose ensuite de publier un fond d'archives des plus intéressants comprenant tous les documents se rapportant aux origines du Museum, pour les années 1792-1793. Le Comité accueille très favorablement cette proposition et la renvoie au Comité de publication.

— M. Jules Guiffrey rend compte au Comité de la dernière séance du Comité de publication.

— M. Pierre Marcel annonce qu'il a demandé à M. Berthaud quelle solution il comptait adopter au sujet des Gaignières d'Oxford; deux lettres successives n'ont pas reçu de réponse.

Le Comité admet comme membres de la Société :

MM. Lucien Lazard, présenté par MM. P. Marcel et J. Guiffrey; E. Dacier, présenté par MM. Alfassa et P.-A. Lemoisne; A. Marty, présenté par MM. P.-A. Lemoisne et J. Guibert; A. Beurdeley, présenté par MM. Furcy-Raynaud et P.-A. Lemoisne; le prince Léon Radzivill, présenté par MM. Henry Martin et Furcy-Raynaud; Alaret, présenté par MM. J. Schemit et Pierre Marcel; Pradeau, présenté par MM. J. Schemit et Pierre Marcel; Magnien, présenté par MM. Marquet de Vasselot et R. Kœchlin; A. Maignan, présenté par MM. Jules Guiffrey et Jean Guiffrey; Marchaix, présenté par MM. Jules Guif-

frey et Lafenestre; Martin Sabon, présenté par MM. Lemonnier et G. Brière; Perrault-Dabot, présenté par MM. Frantz Marcou et Jean Guiffrey.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. le colonel d'Astier de la Vigerie, le lieutenant H. Bourin, G. Brière, H. Clouzot, Couderc, A. de Czernichowski, L. Deshairs, P. Dorbec, C. Dreyfus, Ch. Eggimann, C. Enlart, A. Fontaine, Fournier-Sarlovèze, Fromageot, Gravereaux, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, Hautecœur, Kœchlin, P. Lacombe, Laran, G. Lechevallier-Chevignard, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, E. Lévy, P. Marcou, Mareuse, P. Marmottan, Marquet de Vasselot, Henry Marcel, Pierre Marcel, H. Martin, L. Metman, A. Michel, Moreau-Nelaton, H. Nocq, Pereire, Ratouis de Limay, L. Rosenthal, G. Schefer, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry, A. Vuaflard.

Le rachat de la Manufacture de Sèvres aux armées alliées en 1815 et la destruction des effigies de Napoléon.

(Communication de M. G. Lechevallier-Chevignard.)

La manufacture de Sèvres, placée depuis 1799 sous la direction du chimiste Brongniart, avait retrouvé sa prospérité ancienne lorsqu'en 1815 se produisit un événement d'une nature assez particulière pour valoir d'être étudié : c'est le rachat de cet établissement, exigé du gouvernement de Louis XVIII par les alliés sous le prétexte que la manufacture avait le caractère d'une propriété personnelle de Napoléon.

Brongniart, dans une série de lettres où il rendait compte des événements journaliers au comte de Pradel, directeur général de la Maison du Roi, nous a fait connaître que les armées alliées, en marche sur Paris, arri-

vèrent à Sèvres dans l'après-midi du 2 juillet 1815. On combattit assez vigoureusement, mais la Manufacture, transformée en ambulance prussienne, fut préservée de tout dommage par une sauvegarde que lui donna le général Zieten. Sa conservation se trouva ainsi assurée, mais elle courut alors un danger d'un autre genre par suite de la pénurie des caisses militaires à ce moment. Les états-majors prussiens pensèrent immédiatement à tirer profit de leur occupation, et le 5 juillet, Brongniart fut averti que l'établissement serait à partir de ce jour administré par un représentant de l'intendance prussienne, qui reçut pour première mission de saisir l'argent contenu dans les caisses et de s'assurer du montant des ventes quotidiennes. Il ne trouva guère qu'une dizaine de mille francs et cette somme, certes, ne répondait point aux espérances des intendants prussiens, qui ne tardèrent pas à proposer de nouvelles mesures. Le 13 juillet, le commissaire-ordonnateur en chef du IVe corps d'armée prussien transmit en effet à Brongniart l'ordre de faire emballer sur-le-champ et de tenir à sa disposition toutes les porcelaines composant le magasin de vente de Sèvres; son intention était de les faire vendre aux enchères au profit de la caisse de l'armée. M. de Pradel, averti du danger que courait la Manufacture, intercéda auprès de l'empereur de Russie pour éviter cette mesure désastreuse; pendant deux jours les négociations se poursuivirent à ce sujet. Le 15, enfin, le général Blücher fit savoir que « toutes les porcelaines ayant trait à l'histoire de Buonaparte devaient être de suite emballées et envoyées à Berlin...; quant aux autres porcelaines, Son Altesse avait consenti à ce que le rachat puisse en être fait par le Trésor Royal ».

La première partie de cette convention fut exécutée sans tarder, d'après un état, dressé par Brongniart, de tous les objets se rapportant à l'empereur. Ceux-ci, représentant une valeur de 53,000 francs, comprenaient comme pièces principales sept grands vases, ornés, l'un d'un portrait de Bonaparte en pied, deux autres de portraits de ses sœurs et belles-sœurs, deux enfin de sujets emprun-

tés à l'histoire des campagnes d'Italie; pour le reste, c'étaient des tasses et soucoupes à portraits et un nombre considérable de bustes et de médaillons de Bonaparte, du duc de Parme, de l'« archiduchesse Marie-Louise ». Une seule contestation s'éleva au moment de la livraison de ces pièces, dont le commissaire prussien prit possession, le 23 juillet, au sujet d'un grand vase valant à lui seul 40,000 francs et représentant l'arrivée en France des objets d'art rapportés d'Italie par Bonaparte. De nombreuses lettres furent échangées, les alliés prétendant, avec quelque raison semble-t-il, que cette composition avait trait à l'histoire de Napoléon et qu'en conséquence le vase devait être envoyé à Berlin, Brongniart défendant la thèse contraire et se basant sur le fait que l'objet en litige avait été présenté au roi Louis XVIII en janvier 1815, chose que l'on n'aurait jamais faite si le sujet s'était effectivement rapporté à l'histoire impériale. La tradition affirme qu'ici encore il fut fait appel à l'intervention de l'empereur Alexandre : toujours est-il que Brongniart eut finalement raison et que ce vase, l'un des plus curieux et des plus parfaits spécimens de la décoration céramique au début du XIXe siècle, nous a été conservé : il figure aujourd'hui encore au Musée céramique de Sèvres.

En ce qui concerne la seconde partie de la transaction proposée par Blücher, une question se posa immédiatement, celle de savoir à quel prix la Manufacture pourrait se libérer de l'occupation prussienne. Brongniart, ici encore, essaya de protester, arguant de ce fait que la manufacture était propriété royale, mais l'intendant prussien lui répondit nettement que la manufacture étant tombée entre ses mains au moment où l'on se battait encore, devait être considérée comme prise de guerre, « d'autant plus, ajoutait-il, que beaucoup de porcelaines qui s'y trouvaient étaient faites par ordre de Bonaparte, avaient trait à son histoire et donnaient à l'établissement absolument le caractère d'une propriété ennemie. » Brongniart sentit l'inutilité de toute discussion sur le principe même de l'indemnité à verser et ses efforts ne ten-

dirent plus qu'à obtenir une réduction du chiffre de celle-ci. Chargé par M. de Pradel de négocier toute cette affaire, il fit d'abord appel à ceux dont l'influence pouvait lui être utile, notamment à son collègue de l'Académie des sciences, M. de Humboldt, qui semble s'être entremis auprès du prince de Hardenberg pour obtenir des conditions aussi avantageuses que possible. Brongniart, au cours des pourparlers, partant de cette idée que la somme à payer devait représenter approximativement la valeur du magasin de Sèvres, fit valoir qu'elle ne pourrait être supérieure à 100,000 francs, car on ne devait point, dans ce calcul, tenir compte des prix réels des pièces, mais bien du profit que les alliés auraient pu tirer de leur vente aux enchères; en outre, rappelant que 10,000 francs avaient déjà été versés entre les mains des intendants prussiens qui, d'autre part, s'étaient attribué des porcelaines pour une somme de 78,000 francs, il proposa de fixer à un maximum de 76,000 francs la valeur de l'indemnité à verser. C'est ce chiffre qui servit de base à la convention dont M. de Ribbentrop lui adressa le projet le 23 juillet; mais, à la somme proposée, il substitua celle de 100,000 francs net, sans vouloir tenir compte ni du premier impôt levé sur la Manufacture ni des porcelaines précédemment livrées. Malgré toutes les démarches de Brongniart et du comte de Pradel, M. de Ribbentrop aurait sans doute maintenu ses prétentions si une intervention assez extraordinaire ne s'était produite alors qui fit rendre beaucoup plus acceptables les conditions imposées à la Manufacture. Brongniart a tenu, dans une note rédigée pour le comte de Pradel, à raconter comment, au cours des négociations entreprises pour obtenir du financier Laffitte le prêt au roi de la somme exigée par les alliés pour abandonner la manufacture, celui-ci lui laissa entrevoir la possibilité d'obtenir, moyennant une faible rétribution, un dégrèvement sur la somme de 100,000 francs demandée : il s'agissait de verser 10,000 francs à un sieur D..., qui s'engageait à faire exempter la Manufacture d'une partie au moins de l'imposition à laquelle elle avait été taxée. Brongniart n'hésita pas à engager des

pourparlers avec cet homme d'affaire, et il confia ces démarches délicates à un de ses parents, M. Pichon, qui, dans la suite, demanda à son tour une commission de 2,000 francs pour son entremise, commission qui lui fut d'ailleurs refusée. Est-ce à l'influence de ce personnage demeuré anonyme que l'affaire reçut une solution rapide et relativement avantageuse? On peut le croire, car la convention qui fut signée le 29 juillet fixait le montant de l'imposition à 50,000 francs seulement, dont 40,000 en argent et 10,000 en porcelaines.

Cet arrangement, ratifié le jour même au nom de Louis XVIII par le comte de Pradel, fut exécuté rigoureusement, c'est-à-dire que tout fut payé avant le 15 août, malgré la tentative de Brongniart d'obtenir l'exemption supplémentaire du dernier versement de 10,000 francs; et, à la même date, la Manufacture rentra sous l'autorité du ministre de la maison du roi. Les Allemands, toutefois, ne l'abandonnèrent pas complètement, et cela à la demande même de Brongniart qui, averti de prochains passages de troupes par Sèvres, pria le gouverneur prussien de Paris, le baron de Müffling, de lui laisser une sauvegarde pour protéger l'établissement. Grâce aux précautions prises par l'officier commandant celle-ci, aucun désordre ne se produisit; et lorsqu'enfin, le 14 novembre suivant, l'occupation militaire devint inutile, Brongniart crut devoir remercier chaleureusement le baron de Müffling de la protection accordée à la Manufacture. Il donna même à sa gratitude une forme durable par l'envoi d'une pièce de porcelaine et l'on est un peu étonné lorsque la correspondance échangée alors révèle l'objet de ce souvenir, qui consistait en une tasse richement décorée et ornée d'un portrait du général Blücher. Le baron de Müffling ne se montra pas insensible à cette attention pour le moins bizarre, et deux lignes de sa réponse à Brongniart sont à retenir : « Je vous suis infiniment obligé, disait-il, du choix que vous avez fait pour me laisser un souvenir agréable. Le maréchal Blücher est cher aux Prussiens et les Français lui rendront justice un jour. »

*
* *

Il serait bien difficile de s'expliquer quel sentiment de flatterie avait pu pousser Brongniart à une action aussi peu généreuse, si l'on n'admettait que, fidèle aux théories de l'entourage de Louis XVIII, il considéra les alliés comme les véritables défenseurs de notre patrie. Toutefois, ce geste prend une signification particulièrement équivoque quand on songe que Brongniart devait tout à Bonaparte qui, à 29 ans, lui avait confié la direction de la manufacture. Là, d'ailleurs, ne devait pas se limiter son oubli des bienfaits passés, et bientôt il allait, dans sa hâte à plaire au régime nouveau, se rendre coupable d'un acte dont les conséquences furent bien autrement graves. Il existe, en effet, dans les archives de Sèvres, un état des *Objets relatifs au gouvernement impérial et à la famille Bonaparte, détruits par ordre de M. l'administrateur.* Cet état comprend la série complète des modèles originaux exécutés en vue de la reproduction en biscuit des bustes de l'empereur, de l'impératrice Marie-Louise, du roi de Rome, des sœurs de Bonaparte, de Murat, de Louis et Jérôme Bonaparte, des médaillons de la famille impériale, dont rien ne nous a, en effet, été conservé; en même temps, on détruisit la maquette en terre cuite de la statue équestre de Napoléon, la figure du roi de Rome couchée. Ce fait explique suffisamment l'absence complète au Musée des modèles de la Manufacture de toute effigie de l'empereur. Brongniart cependant poussa encore plus loin le vandalisme et, sur des vases en train d'être décorés, il fit gratter pour 13,000 francs de travaux, parce que les sujets représentés avaient trait à l'histoire de Napoléon.

C'est certainement là une faute qui pèsera lourdement sur la mémoire de l'homme qui, à d'autres points de vue, fit preuve de si éminentes qualités de savant et d'administrateur. Et l'on ne peut d'autre part s'empêcher de faire un rapprochement entre le dommage, — insignifiant

en somme, puisqu'il se borna au versement d'une indemnité assez légère, — que causa à la Manufacture l'occupation prussienne, et la perte irréparable que lui imposa, par soumission au régime triomphant, celui-là même dont le rôle principal semblait être de sauvegarder son patrimoine d'art et de souvenirs historiques.

Les candélabres « Enfants Clodion » du Louvre.

(Communication de M. G. Pélissier.)

Il est toujours intéressant de rechercher l'origine ou de grouper les documents relatifs aux objets que nous avons dans les salles du Mobilier, au Louvre, car les circonstances entourant leur entrée au garde-meuble, d'où ils proviennent pour la plupart, sont en général assez obscures, les plus anciens inventaires ne donnant presque jamais d'indications à cet égard. Faute d'origine exacte, tout document relatif à l'une ou l'autre des pièces présente toujours un intérêt.

Ayant eu la bonne fortune de rencontrer un renseignement concernant l'un de nos objets en feuilletant à la Bibliothèque nationale la série des Ventes du XVIIIe siècle, nous pensons être agréable aux chercheurs en le leur signalant.

Il s'agit des deux petits candélabres du Louvre très connus sous le nom d'*Enfants Clodion*.

Le jeudi 2 mars 1786, « et jours suivants de relevée, » avait lieu à Paris, rue Plâtrière, en la grande salle de l'hôtel de Bullion, par les soins de A.-J. Paillet, la vente du cabinet et des collections de M. Aubert, joaillier de la couronne[1].

1. Ce titre n'était pas usurpé, car nous lisons dans les minutes des Brevets et certificats que « le Roy, voulant traiter favorablement le sieur Aubert, joailler de la couronne, Sa Majesté lui a accordé et fait don du logement aux galleries du Louvre, dont elle avoit donné la jouissance au sieur Jac-

Sous le nº 180 du catalogue de cette vente, publié à Paris le 14 février 1786[1], figure, à la page 53, la mention suivante :

« Nº 180. Deux figures d'enfans : l'un, un Satyre, par M. Clodion; l'autre, une petite fille, par Larue. Ils sont en couleur antique et portent chacun deux branches de cuivre doré, garnies de leurs bobèches, formant girandoles. Ces deux agréables morceaux sont d'une belle exécution et garnis de gorges, bandeaux unis et fils de perles en cuivre parfaitement doré. »

Cette description paraît s'appliquer dans tous ses détails aux petits candélabres du Louvre mentionnés plus haut et établit en outre que la « Petite fille », attribuée de nos jours à Clodion, serait en réalité de La Rue, la vente étant quasi-contemporaine de ce sculpteur et les « attributions » aux ventes de cette époque étant en général très exactes[2].

Le document n'établit pas, il est vrai, que les candélabres du Louvre sont ceux-là mêmes qui ont figuré à la vente; mais, dans le cas qui nous occupe, cela n'a pas d'importance, la paternité du modèle étant la seule question qui nous intéresse en ce moment.

Ce document attire l'attention sur le nom de La Rue. Ce sculpteur, qui eut son heure de célébrité au XVIIIe siècle, est maintenant très peu connu du grand public. Les quelques notes que nous avons recueillies sur lui pourront peut-être intéresser les amateurs.

quemin par son brevet du 7 mars 1773, pour ledit sieur Aubert jouir dudit logement tel qu'il se poursuit et comporte... » Cf. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1873, p. 97-98. Le 1er septembre 1775, il obtenait mieux encore, car nous lisons que « Charles Flahault de la Billarderie d'Angivillers certifie avoir, sous le bon plaisir de Sa Majesté, disposé en faveur du sieur Aubert, bijoutier du Roy, d'une maison sise place du Louvre..., etc. » (Arch. nat., Brevets et certificats, O[1] 1085, fol. 1).

1. Bibl. nat., P 1786-V 30990.

2. M. Marquet de Vasselot signale qu'une annotation ancienne de l'exemplaire du Louvre donne le prix d'adjudication de 32 livres 10 sous.

Louis-Félix La Rue, ou de La Rue, naquit à Paris en 1731; il y mourut en 1765. En 1749, il obtenait le deuxième prix au concours de Rome avec *La guérison miraculeuse du roi Ézéchias.*

En 1750, au concours du 29 août, il remporte le premier prix de l'Académie avec le bas-relief représentant le moment qu' « Abraham rend grâces à Dieu de la délivrance de son fils[1] ». Il était alors l'élève d'Adam l'aîné.

Le 1er avril 1752, il entre à l'École des élèves protégés en remplacement de Dumont, sculpteur[2].

Il sortit de l'École le 22 septembre 1754 pour être envoyé à Rome, par brevet signé à Versailles le 7 septembre 1754[3], et fut remplacé par Jean-Baptiste-Cyprien Dhuez, d'Arras, sculpteur, âgé alors de vingt-quatre ans[4].

En 1753, il a fait, pour être présenté au roi, un modèle de ronde bosse représentant « Trois enfans, dont un s'enivre et les deux autres se disputent une tourterelle[5] ».

En 1754, toujours pour être présenté au roi, il fait un modèle de ronde bosse dont le sujet représente une

1. *Archives de l'Art français,* t. V, p. 295.

2. Arch. nat., O1 1927/3. — Ce Dumont n'est pas Jacques du Mont, surnommé Le Romain, peintre, qui fut, en 1748, nommé directeur de l'École des élèves pensionnaires (Arch. nat., O1 1927/3, pièces 6 et 9). — Le « Dumont » sculpteur fut agréé à l'Académie le 24 mars 1752, mais n'alla point à Rome (Arch. nat., Établissement, etc., O1 1927/3, pièce 16871, fol. 10). Cf. Courajod, *École royale des élèves protégés*, 1874, voy. la table.

3. Arch. nat., O1 1935/2, chemise 285. — Ce brevet le mentionne comme ayant succédé, à l'École, à Pajou, envoyé à Rome, tandis que la pièce « Établissement », citée plus haut, tenue au jour le jour des entrées et des sorties, l'indique comme y ayant remplacé Dumont. Nous sommes plus portés à accorder créance à ce document (dont la minute originale, raturée et rectifiée, se trouve aux Archives nationales, dans un autre dossier : O1 1927/4) qu'au brevet d'envoi à Rome, établi et signé deux ans après son entrée à l'École (Arch. nat., O1 1927/4, p. 4, et O1 1927/3, p. 10).

4. Arch. nat., O1 1927/3, fol. 16.

5. Arch. nat., O1 1927/4, pièce 15, et O1 1925/5.

« Bacchante qui enivre des enfans[1] » et quatre petits bas-reliefs représentant les « Saisons figurées par des enfans[2] ». Ces pièces furent exposées à Versailles en 1754[3].

Il signait alors (ses reçus tout au moins) « Delarue[4] », tandis que son frère, Philibert-Benoît de La Rue, signait les siens « De La Rüe[5] ».

Bellier de la Chavignerie, dans son *Dictionnaire*, indique l'année 1720 comme celle de la naissance de notre sculpteur. Nous ne savons sur quels documents il s'est appuyé; mais c'est évidemment une erreur, et nous pensons devoir la rectifier.

En effet, sur la liste des élèves protégés, « Établissement fait par le Roy, etc.[6], » il est mentionné, le 1er avril 1752 (date de son entrée à l'École), comme ayant alors vingt et un ans, ce qui donnerait l'année 1731 pour celle de sa naissance. Dans l'*Extrait des registres de l'Académie royale*, en regard de la date du 29 août 1750, date du concours (« datte d'ouverture des Bouettes qui avoient été exposées » et qui lui valut son premier prix), il figure comme ayant vingt-deux ans en 1752[7]. Cependant, son brevet de nomination à l'École des élèves protégés (brevet signé seulement en 1754) lui donne l'âge de vingt-deux

1. Arch. nat., O1 1927/3 et O1 1925/5.
2. Arch. nat., O1 1927/3 et O1 1927/6.
3. Arch. nat., O1 1027/3, p. 14.
4. Arch. nat., O1 1928/8.
5. Arch. nat., O1 1928/8. — Ce Philibert-Benoît de la Rue est le peintre de batailles très connu, auteur de nombreux dessins. Il fut agréé à l'Académie dès le 23 août 1754, avant même d'aller à Rome, ce qui l'en dispensa d'ailleurs. Voir Arch. nat., O1 1927/3, fol. 13. Il était élève de Ch. Parrocel, fut chargé de « peindre les Conquêtes du Roy (1743-4-5) » (Arch. nat., O1 1064). Il était entré à l'École des élèves protégés le 1er janvier 1748, à l'âge de vingt-trois ans, fut second prix la même année, sortit de l'École le 31 décembre 1753 et eut un atelier au Luxembourg. Voir Arch. nat., O1 1927/3 et O1 1064.
6. Arch. nat., Établissement, etc., O1 1927, p. 10.
7. Arch. nat., O1 1927/4, pièce 15.

ans à l'époque du concours (29 août 1750); il serait donc, dans ce cas, né en 1728[1]; mais il est probable que la date portée sur ce brevet, établi pour la forme deux années après son entrée à l'École, n'est pas exacte, le scribe de l'époque ne s'étant pas donné la peine de la rechercher. Quoi qu'il en soit, de ces trois documents, il ressort que la date de sa naissance doit être comprise entre 1728 et 1731; la seconde nous paraît la plus probable et celle de 1720 doit être définitivement écartée.

Il ne peut non plus être confondu avec son frère, le peintre, qui est mentionné sur la liste de l'École, pour l'année 1848, comme ayant alors vingt-trois ans[2].

Avant son départ pour Rome, il travailla pour la manufacture de Sèvres. Nous lisons dans les comptes pour l'année 1754[3], sous la rubrique « Acquisition de modèles » :

« Ordre de la Compagnie du 27 avril 1754 :

« Pour deux modèles, trois enfans groupés d'après le dessein dudit sieur Boucher, faits par le sieur de La Rue, sculpteur, et aquité par luy ledit jour, 384 livres.

« Ordre de la Compagnie du 4 septembre 1754 :

« Deux groupes, trois enfans et deux plaques à mettre sur papier avec des attributs de quatre genres différens[4] faits par le sieur de La Rue, ledit ordre quittancé par luy le 5 dudit de 768 livres. »

Sommes assez rondelettes pour l'époque, comme on voit.

Havard et Vachon citent parmi les formes de vases des

1. Arch. nat., O[1] 1935/2, chemise 285.

2. Arch. nat., O[1] 1927/3. — Bellier l'indique comme étant né en 1748. Or, nous venons de voir par les documents précotés qu'il avait alors vingt-trois ans.

3. Archives de la Manufacture de Sèvres, carton F 2.

4. Ces plaques ne paraissent plus être à Sèvres, mais M. Lechevallier-Chevignard croit que M. de Chavagnac en aurait des exemplaires qui représenteraient « les Quatre éléments »

plus belles créées à Sèvres au XVIII[e] siècle « le vase La Rue, soutenu par deux tritons enlacés[1] ».

De retour à Rome, il fut professeur à l'Académie de Saint-Luc et prit part à deux expositions organisées par elle en 1762, où il exposa « Un fleuve », terre cuite; son morceau de réception : « Un enfant assis dans son berceau, » marbre, et deux enfants en terre cuite provenant du cabinet de M. de La Live de Jully.

M. de Jully avait en outre, de lui, « quatre vases en terre cuite avec des enfans et ornés des attributs des quatre Saisons[2] » et, sur la pendule du bureau, « une figure en marbre représentant l'*Étude* par La Rue[3]. »

Le peintre Boucher, dont La Rue s'était souvent inspiré pour exécuter ses compositions, possédait aussi des œuvres de notre sculpteur. Dans le *Catalogue raisonné* du Cabinet de feu M. Boucher, premier peintre du Roi[4], on lit la note suivante :

« Sculptures. « Plastre. » Six numéros, dont : N° 154. Cing grouppes d'enfants jouant, et un enfant seul tenant des raisins dans sa chemise, par M. de La Rue. »

A la vente Aubert (mentionnée en tête de cette note), il

1. *Les manufactures nationales*. Paris, 1889, in-8°, p. 411.

2. *Le cabinet de La Live de Jully*, dans *Journal de Lazare Duvaux*, par Courajod, t. I, p. CCLXXXIV. — Deux de ces vases, représentant l'*Été* et l'*Hiver*, sont probablement ceux qui ont été décrits et reproduits en héliogravure dans la belle étude de M. Paul Vitry sur la collection Jacques Doucet, publiée par *Les arts*, année 1903, n° 21, fol. 7 et 19. M. P. Vitry s'exprime ainsi : « Ces groupes, avec leurs gaines, lui (à La Rue) sont attribués dans le Catalogue de la vente du prince de Conti, où ils figuraient au XVIII[e] siècle, ainsi que deux autres complétant probablement la série des *Saisons*. »

3. *Le cabinet de la Live de Jully*, dans *Ibid.*, fol. CCLXXXVII, et *Dictionnaire pittoresque et historique*, t. I, p. 117-131. Cf. *Catalogue historique du cabinet de peinture et sculpture françoises de M. de la Live*. Paris, 1864, in-4°.

4. Paris, Musier, 1871, in-12, p. 34.

fut vendu plusieurs dessins de lui, dont voici la nomenclature :

« N° 82. Triomphe de Vénus sur les Eaux, dessin à la plume et lavé de bistre sur papier blanc.

« N° 83. Deux dessins, jeux d'enfans; ils représentent des jeux d'enfans : dans l'un, on en voit qui s'amusent avec une panthère; dans l'autre, plusieurs petits Amours font des efforts pour renverser la statue du dieu Pan.

« N° 84. Deux autres dessins du même temps, aussi à la plume, lavés de bistre, sur papier blanc, représentant des Bacchantes qui font jouer leurs enfans.

« N° 85. Un dessin à la plume, lavé, représentant plusieurs Bacchantes assemblées; l'une d'elles veut plonger un enfant nouveau né dans le vase de la purification.

« N° 86. Deux dessins : jeux d'enfans.

« N° 87. Un dessin à la plume : une marche de Bacchantes et de Satyres.

« N° 88. Un dessin au trait rendu à la sanguine sur papier blanc. Le vieux Silène sur son âne tiré par plusieurs Satyres. Ce dessin, rempli d'âme et savant de touche, est une première pensée d'une pareille composition, terminée à la plume, et une des compositions capitales de L.-F. de La Rue[1]. »

Ces dessins ne sont pas de son frère, le peintre, qui nous en a laissé une si grande quantité, attendu que, sur ledit catalogue, figure, à la page 37, deux dessins de N. de La Rue (qui est N.? Le peintre s'appelait Philibert-Benoît) portant les nos 80 et 81, et, au folio 38, il est nettement indiqué comme titre à la description des dessins 82 à 88 : « L.-F. de La Rue, le sculpteur. »

Il ne peut y avoir aucun doute à ce sujet.

Le Musée des Arts décoratifs de Paris possède de lui un très intéressant bas-relief en cire perdue, de l'époque, fondu sur une esquisse. Il représente six Amours supportant, par groupes de deux, une guirlande de feuillage et de fruits dans laquelle on distingue des oranges et des

1. Bibl. nat., P 1786, V 30990.

grenades. Deux aigles aux ailes éployées aident à supporter la guirlande de leur bec et de leurs serres. Les deux Amours du centre tiennent d'une main la guirlande et de l'autre un médaillon rond, formant pendentif, représentant une Nymphe qui embrasse un petit Amour. Une torche enflammée gît encore à terre.

Ce morceau n'est qu'une simple esquisse fort peu poussée, mais il n'en est que plus intéressant; la pureté du dessin et l'extraordinaire vigueur du modelé sont remarquables, et l'ensemble est charmant. Il présente nettement, surtout dans la facture des Amours, le caractère bien spécial et bien personnel à de La Rue. Il a été légué au Musée par M. Cornu.

M. Fumière possède de ce sculpteur un plateau, formé d'un bas-relief monté sur pierre, représentant une nuée d'Amours.

Quant au dessin du Musée d'Alençon, que Bellier indique comme étant de lui, nous n'en avons pu trouver trace. Les deux dessins que ce Musée possède sont d'un certain M. Delarue, architecte à Alençon, ancien archiviste du département, représentant : le nº 182, l'hôtel de ville d'Alençon, médaillon à la plume, et, le nº 31, une aquarelle, coupe de l'ancienne salle de spectacle de la ville d'Alençon.

Il résulte de tous ces documents, dont l'énumération a été peut-être un peu longue, que le genre de de La Rue se rapproche beaucoup de celui pour lequel Clodion (son contemporain d'ailleurs) montra plus tard tant de prédilection et explique facilement que la « Petite fille » du Louvre ait été si longtemps attribuée à ce dernier.

Nous ne voulons pas allonger outre mesure cette petite étude. En tous cas, la chose était intéressante à signaler, et, si quelque chercheur heureux pouvait, par la suite, découvrir quelque pièce relative à l'entrée du Mobilier national des deux petits bronzes en question, ce serait un point intéressant d'élucidé. Nous faisons un chaleureux appel aux chercheurs et aux curieux.

Une statue de Falconet au Musée de Libourne.

(Communication de M. M. Furcy-Raynaud.)

M. Furcy-Raynaud lit une note sur une statue représentant « la France qui embrasse le buste de Louis XV », conservée au Musée de Libourne.

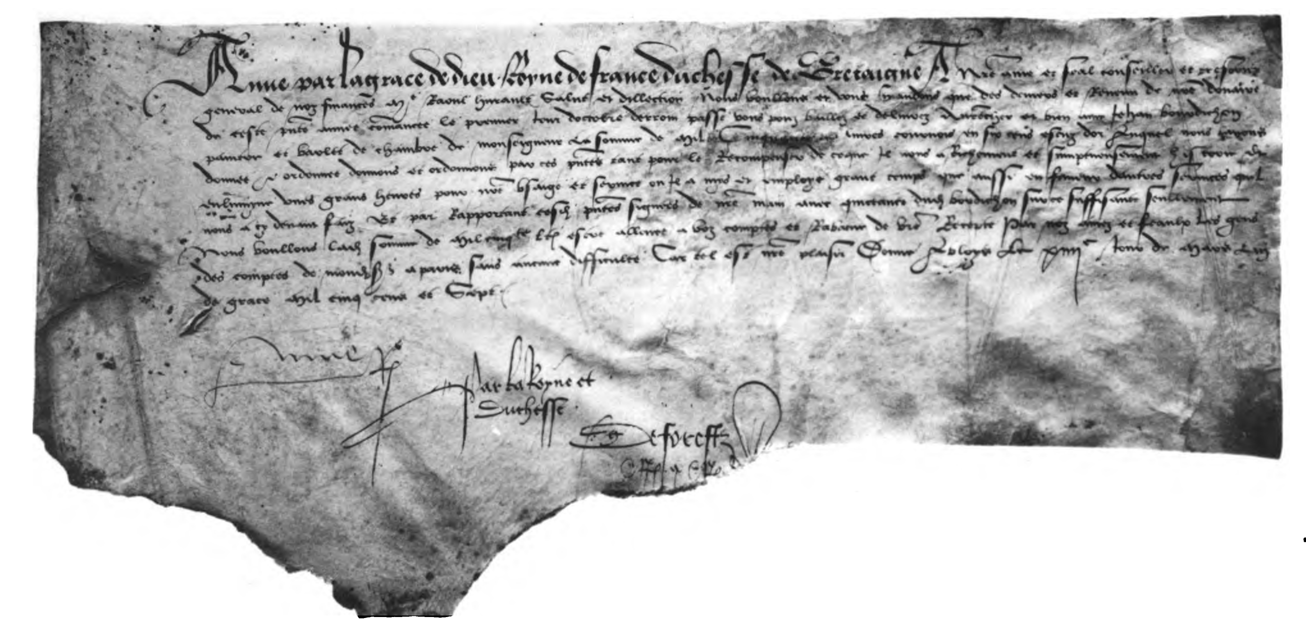
Cette statue, commandée en 1745, fut abandonnée par Falconet en 1765; confiée ensuite à Edme Dumont, après la mort de ce dernier en 1776, elle fut achevée par Pajou et livrée en 1778.

Elle figura au Musée des monuments français et fut donnée à la ville de Libourne en 1779.

L'inventaire après décès de Portail.

(Communication de M. M. Tourneux.)

M. Maurice Tourneux communique au nom et de la part de M. Coüard, archiviste de Seine-et-Oise, l'inventaire après décès du peintre Jacques-André Portail, mort à Versailles le 5 novembre 1759. Si ce document, retrouvé par M. Coüard dans les séries provenant de l'ancienne prévôté de l'hôtel du baillage de Versailles, ne contient pas de particularités intéressantes pour la biographie de l'artiste, il permet du moins, par le nom du notaire chargé de régler sa succession, de rechercher dans quelles conditions fut faite sa vente après décès, sur laquelle on n'a jusqu'ici que des données fort vagues. M. Tourneux promet de remettre à ce sujet une note détaillée qui figurera aux *Archives*.



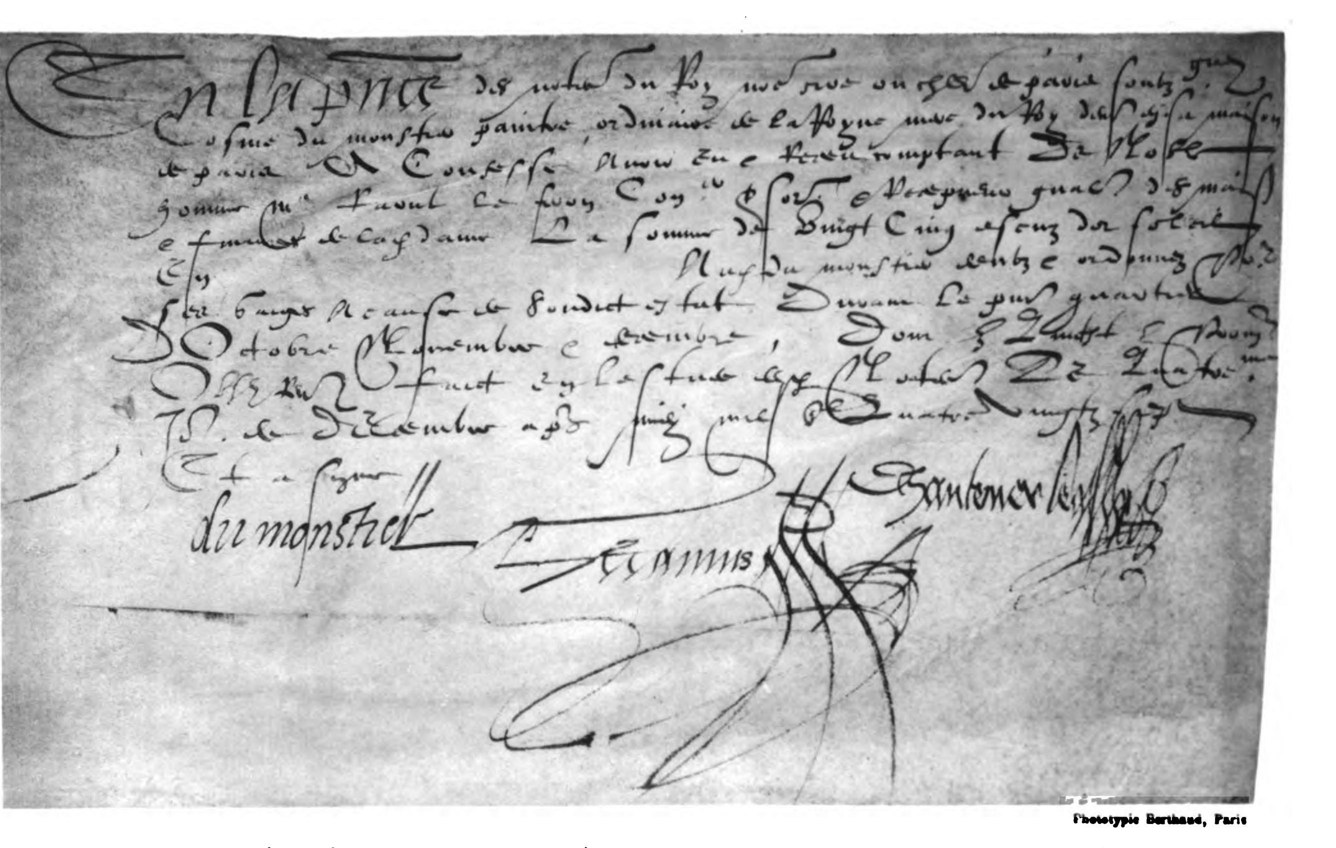
Anne par la grace de dieu Royne de france duchesse de Bretaigne

Par la Royne et Duchesse

MANDEMENT DE PAIEMENT DE 600 ÉCUS D'OR A JEAN BOURDICHON POUR LES MINIATURES DES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE.

(14 mars 1508).

(Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale)



Phototypie Berthaud, Paris

PARIS, LE 4 DÉC. 1587. — QUITTANCE DONNÉE PAR COSME DU MONSTIER A MAITRE RAOUL LE FÉRON, POUR SES GAGES DE PEINTRE DE LA REINE MÈRE.

(Appartient à M. Moreau-Nélaton).

Une Quittance de Cosme Dumonstier[1].

(Communication de M. Moreau Nélaton.)

Cette quittance de Cosme Dumonstier a l'intérêt de nous donner un spécimen de l'écriture de l'artiste qui pourra faciliter l'identification de ses œuvres. Aussi, nous en donnons non seulement le texte, mais le fac-similé, qu'il est intéressant de rapprocher de la quittance de Bourdichon relative au payement des Heures d'Anne de Bretagne et dont nous donnons également le fac-similé.

« En la présence des notaires du Roy, notre sire, au Chatelet de Paris, soubzsigné Cosme du Monstier, paintre ordinaire de la Royne, mère du Roy, demeurant en sa maison de Paris, a confessé avoir eu et receu comptant de noble homme, maître Raoul le Féron, conseiller trésorier et receveur général des maisons et finances de ladite dame, la somme de vingt cinq escuz d'or soleil audit du Monstier deubz et ordonnés pour ses gaiges à cause de son dict estat durant le présent quartier d'octobre, novembre et décembre dont le quicte et promet observer renonciation.

« Faict en l'estude desdits notaires, le quatrième jour de décembre après midy mil cinq cent quatre vingt sept.

« Et a signé :

« Du Monstier, Lecamus, Chantemerles. »

1. Le corps de la quittance et la signature donnent très nettement *Dumonstier*. Impossible de lire *Dumoustier*, comme écrivent encore certains auteurs.

NOTES ET DOCUMENTS.

STATUETTES DE TERRE CUITE

REPRÉSENTANT LE MONUMENT DE LOUIS XV

A RENNES.

La Chronique des arts et de la curiosité, reproduisant une information d'un journal local, annonçait dans le numéro du 13 juillet dernier (p. 234) la découverte faite à Nantes de trois statuettes de *bronze* représentant le monument élevé à Rennes par les États de Bretagne et placé dans une niche de l'Hôtel-de-Ville. Ce grand monument, qui se composait de trois statues de bronze de grandeur colossale : le roi, debout, encadré de deux figures de femmes symbolisant la Santé et la Bretagne, était l'œuvre de J.-B. Lemoyne, qui reçut la commande des États de Bretagne en 1749; l'inauguration solennelle était faite le 10 novembre 1754[1]. L'œuvre n'a pas survécu aux destructions révolutionnaires; nous devons avoir recours pour la connaître aux dessins, gravures ou réductions; de là, l'intérêt que paraissait présenter la découverte annoncée.

Grâce à des renseignements détaillés aimablement communiqués par M. Marcel Giraud-Mangin, conservateur-adjoint de la bibliothèque de la ville de Nantes, nous pouvons rectifier et compléter l'information de la *Chronique*.

1. Les documents essentiels pour retracer l'histoire de ce monument ont été publiés et annotés par M. Alfred Ramée : *Pièces relatives à l'exécution du monument de Louis XV élevé à Rennes* (1747-1754), dans *Archives de l'Art français. Documents*, t. VI, p. 111 à 162. Voir également le récit de Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris, 1765, in-4°.



MONUMENT DE LOUIS XV A RENNES

PAR J.-B. LEMOYNE.

Les trois statuettes trouvées à Nantes, à la fin de juin 1907, au cours de fouilles sur les terrains occupés par l'Hôtel-Dieu, sont non en *bronze*, mais en *terre cuite*. Ce sont des maquettes exécutées en une terre d'un grain très fin, la cuisson est assez poussée; elles devaient sans doute être revêtues d'une couverte blanche. La facture de ces petites statuettes, assez maladroite, déforme de manière légèrement caricaturale le caractère des œuvres de J.-B. Lemoyne, néanmoins, la copie du groupe est à peu près exacte, la disposition des statues identique à la réalité. La hauteur de la statuette du milieu (le roi debout sur un piédestal) atteint 0m38. Enveloppées soigneusement dans des linges, les statuettes ont relativement peu souffert de leur long enfouissement. L'endroit où elles ont été trouvées est dans le voisinage de l'emplacement de l'ancienne faïencerie de Fourmy, qui obtint le titre de manufacture royale en 1774; ainsi se trouverait naturellement expliqué leur origine. Elles seront désormais conservées au Musée Dobrée, à Nantes.

Un groupe de faïence blanche sans décor, représentant également le monument de Louis XV, doit être rapproché du groupe de Nantes; il figure au Musée archéologique de Rennes. Il porte la signature de Bourgoüin et la date de 1764; il provient de la manufacture de faïence où travaillait ce céramiste. Le modèle offre quelques différences, la hauteur est plus grande (0m48). Voir la notice au *Catalogue raisonné du Musée d'archéologie et de céramique et du Musée lapidaire de la ville de Rennes*, par Auguste André (2e éd.), Rennes, 1876, in-8o (no 1311, p. 361), et l'ouvrage de M. Lucien Decombe, *Les Anciennes faïenceries rennaises*, dans *Bulletin et Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine*, t. XXIX, 1900, p. 75.

Il peut être intéressant, à l'occasion de cette note, de rappeler quels sont les documents qui permettent de connaître avec plus d'exactitude l'aspect du monument de Rennes :

1. Un grand dessin, exposé au Musée de Rennes, en

provenance de la collection de M. Alfred Ramée, est attribué arbitrairement à l'artiste lui-même. Peut-être a-t-il servi à un graveur ou est-ce une étude faite d'après le monument par un artiste inconnu? (dessins, 19e cadre. *Catalogue du Musée de Rennes*, 5e éd., Rennes, 1884).

2. La gravure de Nicolas Dupuis, commandée par les États de Bretagne en 1751 (voir le marché dans A. Ramée, p. 123-124). Cette gravure devait être faite, d'après le document, au moment de l'achèvement du modèle en grand et d'après un tableau de Vien[1].

3. Les gravures insérées au livre de Patte : *Monuments élevés en France à la gloire de Louis XV*, qui sont l'œuvre de M. Le Mire[2] (pl. XX, ensemble du groupe et plan du monument, et pl. XXII, vue de la Place-Royale, élévation et plan).

4. Médailles de divers modules commandées en 1754, après l'inauguration par les États de Bretagne (voir le marché publié par Ramée, p. 157).

5. Enfin, le document le plus important était la réduction de bronze, œuvre certainement exécutée sous la direction ou par l'artiste lui-même, qui se trouvait dans les collections royales et est cataloguée à l'*Inventaire des diamants de la couronne et autres monuments existant au garde-meuble fait en juin 1791* (2e partie. Bronzes, p. 224), à côté des autres monuments, à la gloire du roi, érigés à Nancy, Bordeaux ou projetés pour Rouen.

Malheureusement, cette réduction de l'œuvre de Lemoyne, peut-être unique, ne nous est point parvenue intacte. Le groupe a été disloqué, et le Musée du Louvre n'a recueilli que deux figures, celles du roi et de la

1. Le tableau de Vien a disparu ou du moins nous est inconnu. Il est à remarquer qu'à la vente posthume de J.-B. Lemoyne, en 1778, on trouve, sous le n° 64, l'indication d'un dessin de 27 pouces de haut sur 20 de large, au crayon noir et blanc sur papier bleu, attribué à Noël Hallé, fait pour servir à graver l'estampe de M. Dupuis, dit le catalogue.

2. La gravure qui accompagne ces lignes est la reproduction légèrement agrandie de la planche XX du livre de Patte.

Santé. Encore, ces jolies statuettes n'ont-elles été restituées à leur véritable auteur que récemment[1], au nouveau *Catalogue des bronzes et cuivres* (Paris, 1904, in-8°), où elles sont décrites sous le n° 234.

OUVRAGES

RÉCEMMENT PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ SUR L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS[2].

*Paul Lacombe, *Catalogue des livres d'heures imprimés au XVe et au XVIe siècle conservés dans les bibliothèques publiques de Paris*. Paris, Imprimerie nationale, 1907, 440 p., avec tables analytiques et introduction de 84 p.

*Henri Bourin, *Paul-Ponce-Antoine-Robert (de Sery)*,

1. La statuette de Louis XV, — qui n'avait été insérée ni par Barbet de Jouy en son catalogue de la sculpture moderne ni par Clément de Ris en sa notice des objets d'art en métal, — est mentionnée à l'inventaire des Musées impériaux (en 1857, sous le n° 25946). Comme œuvre d'après Pigalle, elle a été reproduite dans l'ouvrage paru chez Hachette en 1899 : *Le XVIIIe siècle* (p. 48), comme réduction de la statue élevée en la ville de Nancy. Quant à la statuette de femme représentant la déesse Hygie, elle figurait sans attribution d'auteur au n° 23 de la *Notice des objets de bronze, cuivre*, etc., publiée par Clément de Ris (Paris, 1874, in-16). Le roi mesure 0m55 de haut et la Santé 0m50. A la vente posthume de Lemoyne (1778) se trouve, sous le n° 111, « un petit modèle bronze de la Santé, figure placée dans le monument de Rennes, hauteur 22 pouces. » Cette statuette fut gardée par son fils Pierre-Hippolyte, architecte, car elle repasse à la vente de ce dernier, en 1828.

2. Les ouvrages dont le titre est précédé d'un astérisque ont été offerts par leurs auteurs à la Société et sont déposés à la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, où ils forment une section spéciale.

peintre du cardinal de Rohan (1686-1733). Paris, Picard, 1907, in-8°, 62 p., 1 pl. (Extrait de la *Revue historique ardennaise*, juillet-août 1907.)

G. Brière, *le Château de Versailles, architecture et décoration*, 4 livraisons in-folio contenant chacune 20 planches des principaux motifs de décoration des appartements de Versailles reproduits en héliogravure. Paris, librairie centrale des beaux-arts. [L'ouvrage complet se composera de dix livraisons.]

Paul Rathouis de Limay, *Un amateur orléanais du XVIIIe siècle : Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800)*. Sa vie, son œuvre, ses collections, sa correspondance, avec préface du marquis de Chennevières. Paris, Champion, 1907, in-8°, 216 p., avec 15 phototypies hors texte et une héliogravure, avec un catalogue de l'œuvre de Desfriches par André Jarry.

P. Vitry et G. Brière, *L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux*. Notice historique et archéologique. Paris, Longuet, 1908, in-18, xii-179 p., illustré de phototypies hors texte.

P. Benoît, H. Bouchot, R. Rouger, L. Deshairs, Ch. Diehl, Th. Duret, L. Gillet, H. Marcel, P. Marcel, L. Rosenthal, Sarraden, Ch. Saunier, *Histoire du paysage en France*. Conférences faites à l'École des Hautes Études sociales en 1905-1906. Paris, Laurens, 1908, in-8°, avec 24 phototypies hors texte. Introduction de H. Marcel.

TABLE DU BULLETIN

DE 1907.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur.

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

Bibliothèque de l'École nationale des Arts décoratifs, 5, rue de l'École de Médecine, Paris.
Bibliothèque de l'École des chartes, à la Sorbonne, Paris.
Bibliothèque de la Ville de Grenoble (Isère).
Bibliothèque de la Ville de Lille (Nord).
Bibliothèque du palais des Arts, Lyon (Rhône).
Bibliothèque royale de Munich (Bavière).
Bibliothèque de la Ville de Paris, 29, rue de Sévigné, Paris.
Bibliothèque de la Ville de Troyes (Aube).
Bibliothèque du Cercle de l'Union artistique, rue Boissy-d'Anglas, Paris.

Cailliot (M.), 90, avenue Marigny, Fontenay-sous-Bois (Seine).
Champion (Honoré), 5, quai Malaquais, Paris.
Charlier (René), 3, avenue Matignon, Paris.
Chavagnac (comte de), 8, rue de Varenne, Paris.
Chennevières (Henry de), conservateur-adjoint au Musée du Louvre, 36, boulevard Raspail, Paris.
Clément-Janin, 17, villa de la Reine-Henriette, Colombes (Seine).
Clouzot (Henri), 12 *bis*, rue Vineuse, Paris.
Couderc (C.), 20, rue de Harlay, Paris.
Courboin (F.), conservateur du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque nationale, 236, boulevard Raspail, Paris.
Czernichowski (André de), 7, rue Cassini, Paris.

Dacier (E.), bibliothécaire à la Bibliothèque nationale, 28, rue du Mont-Thabor, Paris.
Decaux (Georges), Saint-Pierre-du-Vauvray (Eure).
Dehesdin (Georges), 2, rue de Clichy, Paris.
Delagrave (Ch.), 15, rue Soufflot, Paris.
Delisle (Léopold), administrateur général honoraire de la Bibliothèque nationale, 21, rue de Lille, Paris.
Demont, attaché au Musée du Louvre, Paris.
Deshairs (L.), bibliothécaire à l'Union centrale des Arts décoratifs, 28, boulevard Saint-Germain, Paris.
Didier (A.), conservateur du Musée d'Orléans, 15, rue du Bœuf-Saint-Paterne, Orléans (Loiret).
Dimier (Louis), 8, rue du Puits-l'Ermite, Paris.

Dorbec (Prosper), conservateur-adjoint au Musée Carnavalet, 72, boulevard de la Tour-Maubourg, Paris.
Doucet (Jacques), 19, rue Spontini, Paris.
Dreyfus (Carle), attaché au Musée du Louvre, 101, boulevard Malesherbes, Paris.
Dreyfus (Gustave), 101, boulevard Malesherbes, Paris.
Dru (L.), 22, avenue de la Grande-Armée, Paris.
Dulau, libraire, Londres (Angleterre).
Durand-Gréville, 3, rue de Beaune, Paris.
Durrieu (comte), conservateur honoraire du Musée du Louvre, membre de l'Institut, 74, avenue Malakoff, Paris.

Ecorcheville (J.), docteur ès lettres, 7, cité Vaneau, Paris.
Eggimann (Ch.), 18, boulevard Arago, Paris.
Enlart (Camille), conservateur du Musée du Trocadéro, Paris.

Feist (Th.), 8, rue de Châteaudun, Paris.
Fenaille (Maurice), 15, rue de l'Élysée, Paris.
Fontaine (A.), conservateur des collections de la Faculté des lettres, 57, avenue de l'Observatoire, Paris.
Foulon de Vaux (André), 139, faubourg Saint-Honoré, Paris.
Fournier-Sarlovèze, vice-président de la Société des Amateurs, 11, rue Marignan, Paris.
Fromageot (Paul), 11, rue de l'Université, Paris.
Furcy-Raynaud (Marc), bibliothécaire à la bibliothèque de l'Arsenal, 120, avenue des Champs-Élysées, Paris.

Gabillot, 58, rue de la Faisanderie, Paris.
Gauchery (P.), architecte, Vierzon (Cher).
Gerold et Cie, Vienne (Autriche).
Gillet (Louis), professeur à l'Université de Montréal, 48, rue Jacob, Paris.
Gimpel (René), 146, avenue des Champs-Élysées, Paris.
Goloubew (Victor), 26, avenue du Bois de Boulogne, Paris.
Gonse (Louis), 205, boulevard Saint-Germain, Paris.
Grandmaison (Louis de), 13, rue de l'Archevêché, Tours, (Indre-et-Loire).
Gravereaux (Henri), 62, avenue Herbillon, Saint-Mandé (Seine).
Guibert (Joseph), bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, 45, rue Ampère, Paris.

Guiffrey (Jean), attaché au Musée du Louvre, 34, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris.

Guiffrey (Jules-Joseph), membre de l'Institut, administrateur honoraire de la manufacture des Gobelins, 34, boulevard Bonne-Nouvelle, Paris.

Hautecœur (L.), 18, avenue des Marronniers, Fontenay-sous-Bois.

Havard (Henry), 83, avenue de la Grande-Armée, Paris.

Herbet, 127, boulevard Saint-Germain, Paris.

Jacob, à Angerville (Seine-et-Oise).

Jean (René), bibliothécaire-adjoint à l'Union centrale des Arts décoratifs, Paris.

Jeancourt (Charles), 82, faubourg Saint-Honoré, Paris.

Jouin-Lambert (Octave), château de Livet, par Pont-Authou (Eure).

Jouin (Henry), 6, rue Garancière, Paris.

Keller-Dorian, 157, rue du Temple, Paris.

Koechlin (R.), secrétaire général de la Société des Amis du Louvre, 32, quai de Béthune, Paris.

Lacombe (Henri), 58, rue de la Faisanderie, Paris.

Lacombe (Paul), trésorier de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France, bibliothécaire honoraire à la Bibliothèque nationale, 5, rue de Moscou, Paris.

Lafenestre (G.), membre de l'Institut, professeur au Collège de France, 5, avenue Lakanal, à Bourg-la-Reine (Seine).

Lami (Stanislas), 51, rue Scheffer, Paris.

Laran (Jean), bibliothécaire au Cabinet des Estampes, 4, rue Victor-Considérant, Paris.

Lazard (Lucien), archiviste aux Archives de la Seine, 49, rue Rochechouart, Paris.

Lebreton, conservateur du Musée de Rouen, 25 *bis*, rue Thiers, Rouen (Seine-Inférieure).

Lechevallier-Chevignard (G.), secrétaire général de la Manufacture nationale de Sèvres, à Sèvres (Seine-et-Oise).

Lefebvre des Nouettes (comte), 9, rue Jasmin, Paris.

Legriel (Paul), architecte, 8, rue Greffulhe, Paris.

Lemoisne (P.-A.), bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, 45, rue de Prony, Paris.

Lemonnier (Henry), professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, 2 *bis*, square du Croisic, Paris.

Leprieur (Paul), conservateur du département des peintures au Musée du Louvre, 38, rue des Écoles, Paris.

Lévy (E.), 13, rue Lafayette, Paris.

Lisch (Just), 14, rue de Marignan, Paris.

Loquin, 106, rue Monge, Paris.

Maciet (Jules), vice-président de l'Union centrale des Arts décoratifs, 1, rue Godot-de-Mauroy, Paris.

Maignan (A.), 1, rue La Bruyère, Paris.

Magnien (Maurice), 10, villa du Roule, Neuilly-sur-Seine (Seine).

Marcel (Henry), administrateur général de la Bibliothèque nationale, 6, rue Meissonnier, Paris.

Marcel (Pierre), docteur ès lettres, 258, boulevard Saint-Germain, Paris.

Marchaix (A.), conservateur de l'École des beaux-arts, 14, rue Bonaparte, Paris.

Marcou (Frantz), inspecteur général des monuments historiques, 29, rue Bonaparte, Paris.

Macon (Gustave), conservateur du Musée Condé, à Chantilly (Oise).

Mareuse (Edgard), 81, boulevard Haussmann, Paris.

Marmottan (Paul), 20, avenue Raphaël, Paris.

Marquet de Vasselot (J.-J.), attaché au Musée du Louvre, Paris.

Martin (Henry), administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal, 1, rue de Sully, Paris.

Martin Le Roy, conseiller référendaire honoraire à la Cour des comptes, 9, rue Rembrandt, Paris.

Martin Le Roy (Jacques), attaché au Musée des Arts décoratifs, 2, avenue Marceau, Paris.

Martin-Sabon, 5 *bis*, rue Mansart, Paris.

Marty (A.), 24, rue Duroc, Paris.

Marx (Roger), inspecteur général des Musées, 2, rue Béranger, Paris.

Mauban (G.), 5 *bis*, rue de Solférino, Paris.
Mayer (Jacques), 1, avenue de Friedland, Paris.
Mazerolle, archiviste à la Monnaie, quai Conti, Paris.
Metman, conservateur du Musée des Arts décoratifs, 38, rue de Lubeck, Paris.
Michel (André), conservateur du département des sculptures au Musée du Louvre, 59, rue Claude-Bernard, Paris.
Migeon (G.), conservateur du département des objets d'art, Musée du Louvre, Paris.
Moreau-Nélaton (Étienne), 73 *bis*, faubourg Saint-Honoré, Paris.
Mortreuil, secrétaire général de la Bibliothèque nationale, 58, rue de Richelieu, Paris.

Nocq (Henri), 23, quai Bourbon, Paris.
Nolhac (Pierre de), conservateur du Musée de Versailles, au château de Versailles (Seine-et-Oise).

Oulmont (Ch.), 5, place Malesherbes, Paris.

Paraff (Louis), 18, avenue de Friedland, Paris.
Papillon, conservateur du Musée de Sèvres, à Sèvres (Seine-et-Oise).
Pécoul (Aug.), 12, rue Boissy-d'Anglas, Paris.
Pelissier (G.), 36 *bis*, avenue de l'Opéra, Paris.
Pélissier (G.), professeur à l'Université, villa Leyris, Montpellier (Hérault).
Pératé (A.), conservateur-adjoint au Musée de Versailles, au château de Versailles (Seine-et-Oise).
Péreire (Alfred), 31, rue de Lisbonne, Paris.
Péreire (Jacques), 4, avenue Hoche, Paris.
Perrault-Dabot, 87, boulevard Saint-Michel, Paris.
Poëte (Marcel), conservateur de la bibliothèque Le Peletier Saint-Fargeau, 4, rue Honoré-Chevalier, Paris.
Portalis (baron Roger), 27, avenue Bugeaud, Paris.
Pradeau, 6, rue Edmond Valentin, Paris.

Radziwill (prince Léon), 114, avenue des Champs-Élysées, Paris.
Ratouis de Limay, 30, boulevard Raspail, Paris.
Regnier (L.), 9, rue Meilet, Évreux (Eure).

Réville (F.), 199, boulevard Malesherbes, Paris.
Richard (Georges), 212 *ter*, boulevard Raspail, Paris.
Richtenberger, 29, boulevard Malesherbes, Paris.
Robiquet (Jacques), 80, rue de Rennes, Paris.
Rocheblave (S.), professeur à l'École nationale des Beaux-arts, 284, boulevard Raspail, Paris.
Roger-Milès (L.), critique d'art, 6, rue Clauzel, Paris.
Rosenthal (L.), professeur au lycée Louis-le-Grand, 9, rue du Val-de-Grâce, Paris.
Roserot, 6, rue du Rendez-vous, Paris.
Rouart (Louis), 9, rue Chanaleille, Paris.

Sagonne (de), 154, rue de Courcelles, Paris.
Saunier (Ch.), 27, rue de l'Abbé-Grégoire, Paris.
Schefer (G.), bibliothécaire à la bibliothèque de l'Arsenal, 1, rue de Sully, Paris.
Schemit (Jean), 52, rue Lafitte, Paris.
Schneider, professeur à la Faculté des lettres de l'Université, 42, rue Écuyère, Caen (Calvados).
Soulice, bibliothécaire de la ville, à Pau (Basses-Pyrénées).
Stein (Henri), archiviste aux Archives nationales, 38, rue Gay-Lussac, Paris.
Stein (Jacques), 18, boulevard Malesherbes, Paris.
Swarte (V. de), 5, rue Bassano, Paris.

Tempier (D.), archiviste, Saint-Brieuc (Côtes-du-Nord).
Tourneux (Maurice), 34, quai de Béthune, Paris.
Tuetey, chef de section aux Archives nationales, 60, rue des Francs-Bourgeois, Paris.

Vaudoyer, attaché au Musée des Arts décoratifs, 132, avenue de Villiers, Paris.
Vinck (baron de), 12, rue de Presbourg, Paris.
Vitry (Paul), conservateur-adjoint au Musée du Louvre, Paris.
Vuaflart, 15, rue Gassendi, Paris.

Wauters (A.-J.), conservateur du Musée royal de peintures, Bruxelles (Belgique).
Wildenstein (Georges), 57, rue de la Boëtie, Paris.

BULLETIN

DE LA

SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

ANNÉE 1908.

SÉANCE DU 10 JANVIER 1908.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Jules Guiffrey, président.

Assistent à la séance : MM. G. Brière, Jules Guiffrey, Jean Guiffrey, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, P. Lacombe, A. Michel, Pierre Marcel, Henri Stein, M. Tourneux, P. Vitry.

— Le Président annonce la nomination de M. le baron de Vinck au grade de grand officier de la Légion d'honneur et propose de lui envoyer les félicitations de la Société. Cette proposition est votée à l'unanimité.

— Sur la proposition de M. Furcy-Raynaud, le Comité décide qu'un des deux exemplaires complets des publications que possède la Société sera déposé à la bibliothèque de la Société au Pavillon de Marsan. Le Comité décide également que le second exemplaire ne pourra être vendu qu'après autorisation spéciale du Comité.

— M. Jean Guiffrey propose de faire mettre un cachet sur les livres de la bibliothèque de la Société. M. Nocq accepterait de faire ce cachet. M. Jean Guiffrey est

chargé par le Comité de l'en remercier et de s'entendre avec lui à ce sujet.

— Le Comité admet ensuite les nouveaux membres suivants :

MM. Jacques Bertin, présenté par MM. H. Bourin et Vuaflart; Jacques Mayer, présenté par MM. J. Guibert et P.-A. Lemoisne; François Benoît, présenté par MM. P.-A. Lemoisne et Pierre Marcel; Durand-Gréville, présenté par MM. P.-A. Lemoisne et Pierre Marcel; Roserot, présenté par MM. H. Stein et Jules Guiffrey; Loquin, présenté par MM. H. Lemonnier et Pierre Marcel; R. Charlier, présenté par MM. H. Martin et Furcy-Raynaud; Léon Béclard, présenté par MM. H. Martin et Furcy-Raynaud; Ch. Saunier, présenté par MM. Henry Marcel et Vuaflart; Octave Jouin-Lambert, présenté par MM. Furcy-Raynaud et Kœchlin.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. Alaret, Alfassa, G. Berger, Boppe, H. Bourin, G. Brière, Bruel, H. Clouzot, E. Dacier, Demont, L. Deshairs, P. Dorbec, C. Dreyfus, Durand-Gréville, A. Fontaine, P. Fromageot, M. Furcy-Raynaud, H. Graveraux, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, René Jean, R. Koechlin, P. Lacombe, J. Laran, G. Lechevallier-Chevignard, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, E. Lévy, Loquin, Pierre Marcel, A. Marchaix, P. Marmottan, J.-J. Marquet de Vasselot, Mazerolle, A. Michel, G. Migeon, É. Moreau-Nélaton, H. Nocq, G. Pélissier, Ratouis de Limay, L. Rosenthal, J. Schemit, Henri Stein, V. de Swarte, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry, Vuaflart.

Une « Description de Paris » de Piganiol de La Force, illustrée par G. de Saint-Aubin.

(Communication de M. Émile Dacier.)

M. Émile Dacier donne lecture d'une étude sur un exemplaire de la *Description de Paris*, de Piganiol de

La Force, illustré de croquis marginaux et annoté par Gabriel de Saint-Aubin, qui appartient à la collection de M. Jacques Doucet. Notre confrère, devant faire paraître cette étude dans un prochain numéro de la *Revue de l'Art ancien et moderne* (nº du 10 avril), a résumé sa communication à l'intention du *Bulletin :*

« La *Description de Paris* de Piganiol de La Force qui a fait l'objet de cette communication est un exemplaire de l'édition de 1742, en huit volumes in-12, offrant ceci de particulier que plusieurs des feuillets de garde et un grand nombre de pages ont été enrichis, entre 1770 et 1779, de croquis et de notes au crayon. L'écriture microscopique de ces notes, le plus souvent accompagnées d'une date, et la facture à la fois si sommaire et si expressive de ces croquis, également datés pour la plupart, auraient suffi à désigner clairement l'artiste qui les jeta dans les marges de ces volumes, au cours de ses promenades à travers Paris : à les voir, on pense aussitôt à l'illustrateur de ces précieux catalogues de ventes et de Salons que possèdent aujourd'hui le Cabinet des Estampes et les collections Groult, Doucet, Panier, Heseltine, Duplessis, etc., à ce dessinateur incomparable que fut Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780).

« Mais l'attribution en peut être authentiquée de façon plus probante encore, car plusieurs de ces dessins sont signés des initiales de l'artiste (*G. d. S. A.*) accompagnées d'une date. Bien plus, une des planches en taille-douce qui illustre le tome III, et qui représente le tombeau de Colbert, à Saint-Eustache, a été relevée de lavis par l'artiste et porte, dans la marge inférieure et à gauche, cette mention manuscrite : *Retouché par G. de Saint-Aubin, 8 décembre 1775.* Et au-dessous : *Perfectionné, 1779.*

« Ce serait sortir du cadre de ce *Bulletin* que d'examiner par le menu ces croquis, dont certains sont d'un intérêt capital, tantôt au point de vue de l'art et tantôt au point de vue de l'histoire[1]. Si, par exemple, la feuille de garde

1. On trouvera, dans le premier *Bulletin* de 1908 de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France, une liste complète et annotée de tous les croquis illustrant ces volumes.

du tome II, où l'on voit une réunion de femmes assises en cercle au pied d'une statue du jardin des Tuileries (*28 may 1776*) peut rivaliser pour l'élégance et la virtuosité avec les plus charmantes compositions de Gabriel de Saint-Aubin, la vue intérieure du palais des Thermes, dessinée au verso d'une des planches du tome V et signée : *23 s. 1774, G. d. S. A.*, est un document des plus intéressants. Le même volume contient, au verso d'une autre planche, trois dessins remarquables du tombeau de Richelieu, à la Sorbonne, sous trois aspects différents; mais, tout réussis qu'ils soient, ces dessins d'une œuvre qui existe encore aujourd'hui n'ont, au point de vue documentaire, qu'une valeur inférieure à celle des simples croquis marginaux qui font revivre à nos yeux quantité de choses disparues : peintures, sculptures, monuments, etc. Voici les Feuillants et les Jacobins de la rue Saint-Honoré, les détails des sculptures de la porte Saint-Antoine, la chapelle des Saints-Martyrs à Montmartre, etc.; voici des sculptures perdues, comme les anges de Coustou le jeune et de Jacques Sarrazin qui soutenaient, à Saint-Paul, le cœur de Louis XIII et le cœur de Louis XIV et qui ont disparu sous l'Empire; voici des tombeaux, des tapisseries, des paysages même, — tout cela minuscule et synthétique, certes, mais parfois si précis en même temps, qu'il n'est pas défendu d'y voir autre chose que des curiosités : des miettes de documents. »

A l'occasion de cette communication, M. Jacques Doucet avait tenu à donner à la Société de l'histoire de l'art français, dont il est membre, un témoignage de sympathie auquel les sociétaires présents à la séance ont été particulièrement sensibles : il avait confié à M. Émile Dacier les huit précieux volumes de ce Piganiol de La Force, tout récemment entrés dans sa collection, si bien que les assistants ont pu les feuilleter à loisir en écoutant le commentaire qui leur en était fait.

A propos des portraits de Mignard.

(Communication de M. André Fontaine.)

M. André Fontaine, avant d'examiner les trois problèmes que soulèvent les trois portraits de Pierre Mignard conservés aux Musées du Louvre et de Versailles, recherche si la date de naissance de cet artiste, qui correspond au 17 novembre 1612, et que tous les manuels, précis et dictionnaires font remonter à 1610, a été exactement connue au XVIIe siècle. Cette date ne saurait faire de doute, puisque M. Lebrun-Dalbanne a publié l'acte baptistaire en 1878. Mais à qui incombe la responsabilité de l'erreur traditionnelle? A l'abbé de Monville qui, dans sa *Vie de Mignard*, écrite à la prière de la comtesse Feuquières, fille de l'artiste, déclare que celui-ci est né en 1610. Au contraire, l'inscription du portrait de Mignard, gravé par Vermeulen en 1690, d'après l'œuvre même de Mignard, les signatures des tableaux du Louvre où se lisent à la fois la date d'exécution et l'âge de l'artiste prouvent que Mignard, Vermeulen et par conséquent les contemporains considéraient 1612 comme la date de sa naissance.

Le catalogue Villot indique sans hésitation Rigaud comme l'auteur du tableau du Louvre où sont représentés ensemble Le Brun et Mignard. M. André Fontaine fait remarquer qu'on ne trouve aucune trace de ce tableau pendant tout le XVIIIe siècle, qu'il apparaît pour la première fois au Musée Napoléon sans que rien justifie pleinement son attribution à Rigaud. La réunion de deux ennemis tels que Le Brun et Mignard sur la même toile semble prouver que le tableau n'a pas été fait d'après nature; d'ailleurs, les registres de comptabilité de Rigaud, qui vont jusqu'en 1698, démontrent qu'il n'a pas été exécuté avant cette date; comment expliquer qu'un homme aussi chargé de travail que Rigaud et ayant connu les rapports peu amicaux de Le Brun et de Mignard ait eu l'idée de les portraiturer ensemble plusieurs années après leur mort? Enfin, il y a une ressemblance telle entre ces portraits et ceux de Le Brun par Largillière, de Mignard

par Rigaud, conservés au XVIIIe siècle dans les salles de l'Académie, qu'on peut y voir une excellente interprétation par un excellent élève des œuvres exposées.

Le Louvre possède un portrait en pied de Mignard qu'on a donné pendant tout le XIXe siècle comme l'œuvre de Mignard. M. André Fontaine, à l'aide des Procès-verbaux de l'Académie, de la description de l'Académie de Guérin, de celle de Dargenville et surtout des inventaires inédits de l'Académie conservés aux archives de l'École des beaux-arts ou à celles du Louvre, démontre que, jusqu'en 1794, jamais aucun nom d'auteur n'a été indiqué pour ce beau tableau. Ce n'est qu'au Musée Napoléon qu'il est signalé tout à coup comme le portrait de l'artiste par lui-même. Là aussi l'attribution semble au moins téméraire, et M. André Fontaine, rapprochant ce tableau de celui de Largillière qui représente Le Brun et qui fut donné à l'Académie comme morceau de réception, établit la ressemblance frappante de dimensions, d'attitude, de facture générale entre les deux œuvres. Chacun des deux grands peintres rivaux est représenté assis dans un fauteuil, au milieu d'un décor rappelant ingénieusement ses principales œuvres, et M. André Fontaine croit pouvoir conclure de cette ressemblance que Mignard, pour tenir, — en effigie, — une place aussi considérable que son ennemi à l'Académie, s'adressa à Largillière et obtint de lui un portrait absolument semblable à celui de Le Brun.

On s'explique alors que, le jour où ce portrait fut donné à l'Académie, Largillière n'ait point voulu montrer le double jeu qu'il avait joué, la façon habile dont il avait louvoyé entre les deux ennemis et se soit employé à empêcher que le nom de l'auteur fût prononcé. Il faut remarquer en outre que Largillière, chargé le 6 mars 1683 d'exécuter incessamment le portrait de Le Brun pour sa réception à l'Académie, n'y met aucun empressement, se fait rappeler à l'ordre le 6 mars 1684, puis le 25 novembre de la même année, et ne donne le portrait que le 30 mars 1686. Il semble que, nouvellement arrivé à Paris, obligé de ménager Mignard, le portraitiste à la mode, aussi bien que Le Brun, directeur de l'Académie, il fasse sa cour à Mignard en peignant son rival le plus tard pos-

sible et à Le Brun lui-même en faisant un portrait de dimensions inaccoutumées, alors qu'on avait laissé « la grandeur du tableau à sa volonté ».

Un troisième portrait de Mignard se trouve au Musée de Versailles. Il a été fait en 1691 par Rigaud pour l'Académie, où il n'est cependant entré que le 30 janvier 1712. Dans son testament du 30 mai 1707, l'auteur en disposait en faveur de l'Académie, et M. Mantz, annotant ce document, faisait remarquer combien il était « étrange de voir Rigaud léguer à l'Académie un portrait qui avait été fait pour elle et qui lui appartenait ».

En réalité, le portrait n'appartenait pas à l'Académie, puisqu'elle ne l'avait pas payé à l'artiste, dont nous possédons à cette date les livres de comptes. On pourrait même se demander, étant donnée l'extrême rareté des tableaux que Rigaud exécuta gratis, étant donné que, contrairement à ce que dit Dargenville, les portraits de ses confrères ou d'hommes de lettres comme La Fontaine et Despréaux lui furent payés, on pourrait se demander si, dans un mouvement d'avarice, Rigaud ne garda pas pour lui l'œuvre qu'on ne voulait pas lui acheter. Mais une explication plus vraisemblable se présente : agréé à l'Académie le 5 août 1684, Rigaud n'est pas encore reçu en 1691 ; nous savons par Hulst qu'il voulait être reçu en qualité de peintre d'histoire, comme il le fut en effet le 2 janvier 1700, date à laquelle il promit un tableau d'histoire qu'il donna seulement le 26 mai 1742. Il exécuta une Nativité « en petit, dit Hulst, vers la fin de l'année 1687, dans le temps que quelques-uns des principaux de l'Académie parurent vouloir faire difficulté de le recevoir autrement que comme peintre de portraits. Cette difficulté fut poussée plus loin par la suite et ne fut levée pleinement que treize ans après ». Il est donc vraisemblable qu'après la mort de Le Brun, Rigaud s'efforça de plaire à Mignard et d'obtenir grâce à lui ce que les amis de son prédécesseur lui avaient refusé. De là le portrait de 1691.

Mais, le portrait n'étant pas entré à l'Académie, qu'en conclure, sinon qu'il ne plut pas à Mignard? Or, ce portrait est une belle œuvre, et on est amené à croire que si Mignard ne le laissa pas entrer à l'Académie, c'est qu'en

face du grand portrait en pied de Le Brun, mesurant 7 pieds sur 6 et demi, il voulait autre chose qu'un tableau de 4 pieds sur 3 pieds 3 pouces, ne le représentant que jusqu'aux genoux. Ou bien Mignard tenait déjà en réserve le portrait actuellement possédé par le Musée du Louvre, ou plutôt il le demanda à cette date à Largillière, l'ami de Rigaud, qui ne fut pas pressé par la suite de se faire connaître comme l'auteur d'une œuvre exécutée pour remplacer celle qu'on avait refusée à un ami dans une circonstance particulièrement délicate, en ruinant les projets auxquels Rigaud tenait le plus.

M. André Fontaine, faisant la distinction entre les hypothèses qu'il soumet à ses confrères et les démonstrations qu'il croit avoir apportées des fausses attributions de deux des portraits de Mignard, prie la Société de s'employer de son mieux à obtenir que les indications erronées qu'on lit souvent au bas des œuvres d'art exposées disparaissent peu à peu, et que les travailleurs ne soient plus exposés de la sorte à des bévues qui peuvent causer autant de tort au bon renom de la science française qu'au leur.

Un livre sur « la belle tapysserye du Roy » et les « tentures de Scipion l'Africain ».

(Communication de M. Jules Guiffrey.)

M. Jules Guiffrey signale la publication de M. le colonel d'Astier, un de nos confrères, parue tout récemment. M. d'Astier, à qui on doit une monographie sur *La fabrique royale de tapisseries de la ville de Naples (1738-1799)* parue l'année dernière, a réuni cette fois les renseignements les plus complets et les plus authentiques sur *La belle tapisserye du Roy (1532-1797) et les tentures de Scipion l'Africain.* Il a retrouvé les origines, les modèles, l'exécution première et les différentes répétitions de cette tenture fameuse qui occupe dans l'histoire de l'art du tissu une place presque aussi considérable que la fameuse tenture des Actes des Apôtres de Raphaël.

Grâce à de patientes investigations en France et à l'étranger, M. d'Astier est parvenu à reconstituer la série complète, contenant vingt-deux sujets, reproduits en tout ou en partie dans douze ou quinze centres différents et dont il existe encore près de cent pièces plus ou moins copiées les unes sur les autres. Maintenant que les grandes lignes de l'histoire de la tapisserie sont bien établies, rien ne saurait plus profiter aux progrès de la science que les études pénétrantes sur un point spécial, comme celle que nous annonçons, surtout quand ces études sont accompagnées d'un luxe d'illustrations qui en rend la lecture fort attrayante. M. d'Astier a joint en effet au texte imprimé trente-sept planches reproduisant les dessins de Jules Romain ou les types des différentes tentures.

Documents sur Chaudet et sur J.-B. Isabey.

(Communication de M. Paul Marmottan.)

M. Paul Marmottan fait une communication sur une œuvre de Chaudet très appréciée, la statue de la Paix, exécutée en argent en 1806 d'après les ordres de Napoléon consignés dans un décret impérial du 10 mars de cette année. Cette statue avait été commandée à l'artiste en pluviôse an X (février 1803) par le ministre de l'Intérieur Chaptal au nom du gouvernement. Son prix avait été fixé à 15,000 livres et elle devait tout d'abord être exécutée en marbre. Chaudet fit son modèle, et c'est à la vue de celui-ci qu'à la fin de 1805 l'empereur, revenant de la campagne de Moravie, et ayant signé la paix à Presbourg, voulut que cette œuvre, de son sculpteur préféré, ornât le palais des Tuileries et qu'elle fût exécutée en métal précieux.

M. Marmottan lit des extraits d'une lettre de l'artiste au ministre en février 1803 réclamant une augmentation de prix de 10,000 fr. pour le piédestal (document qu'il avait dans ses papiers), et il donne connaissance du marché passé entre Cherest, orfèvre, Denon, directeur du Musée, Lavallée, secrétaire général, et Chaudet, pour la

confection du modèle en argent. Cette pièce, provenant des Archives nationales, série O^2, donne tous les détails de la commande.

Notre collègue termine par des commentaires sur plusieurs documents relatifs au célèbre miniaturiste Jean-Baptiste Isabey, qu'il a récemment trouvé aux Archives et qui se rapportent à des commandes de miniatures et d'un grand dessin représentant la *Visite du Premier Consul à la manufacture des frères Sévennes à Rouen.*

Identification d'un pastel de La Tour.

(Communication de M. Mareuse.)

M. Mareuse présente la reproduction, — donnée dans l'ouvrage de M. Philippe Godet sur *Mme de Charrières et ses amis,* — du pastel de La Tour représentant Belle de Zuylen, appartenant à Mme la comtesse de Saint-Georges à Genève. Il demande si, comme l'a fait M. Élie Fleury dans la troisième édition du *Catalogue raisonné de la collection M.-Q. de La Tour à Saint-Quentin,* on peut identifier avec ce portrait l'étude qui porte le no 47 au Catalogue du Musée de Saint-Quentin et qui se trouve reproduite, sous la mention *Tête de femme,* dans le recueil de M. Henry Lapauze.

SÉANCE DU 7 FÉVRIER 1908.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Jules Guiffrey, président.

Assistent à la séance : MM. G. Berger, G. Brière, Jules Guiffrey, Jean Guiffrey, H. Lemonnier, P. Lacombe, P.-A. Lemoisne, Henry Marcel, Pierre Marcel, H. Martin, Henri Stein, M. Tourneux, A. Tuetey.

— Le Comité expédie les affaires courantes.

— Sont admis les membres nouveaux dont les noms suivent : M. G. Macon, conservateur de la bibliothèque du Musée Condé à Chantilly, présenté par MM. Jules Guiffrey et Paul Durrieu; M. Honoré Champion, présenté par MM. P. Lacombe et P.-A. Lemoisne; M. Beaudoin, présenté par MM. A. Vuaflart et H. Bourin; M. Jacques Robiquet, présenté par MM. J.-J. Marquet de Vasselot et A. Metman; M. Goloubew, présenté par MM. Jean Guiffrey et É. Moreau-Nélaton; M. R. Gimpel, présenté par MM. Mayer et P.-A. Lemoisne; M. Ch. Oulmont, présenté par MM. L. Deshairs et René Jean; M. Richtenberger, présenté par MM. G. Lafenestre et Jean Guiffrey.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. d'Astier de la Vigerie, G. Berger, H. Bourin, G. Brière, R. Charlier, H. Clouzot, Couderc, L. Deshairs, Carle Dreyfus, C. Enlart, A. Fontaine, P. Fromageot, M. Furcy-Raynaud, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, H. Graveraux, Keller-Dorian, R. Koechlin, J. Laran, P. Lacombe, H. Lemonnier, P.-A. Lemoisne, Henry Marcel, Pierre Marcel, H. Martin, Martin Le Roy, J.-J. Marquet de Vasselot, P. Marmottan, E. Mareuse, Mazerolle, Martin-Sabon, Marty, Ch. Oulmont, G. Pélissier, Perrault-Dabot, René Jean, Roserot, Ch. Saunier, H. Stein, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry, Vuaflard.

— Le Président annonce la mort d'un des plus anciens membres de la Société, M. Louvrier de Lajolais, et exprime les regrets que cause cette mort à tous les membres de la Société.

— D'autre part, il propose d'envoyer les félicitations de la Société à deux de ses membres, M. Paul Durrieu, qui vient d'être élu membre de l'Académie des inscriptions

et belles-lettres; et M. Joseph Guibert, qui vient d'être nommé officier de l'Instruction publique.

Cette proposition est adoptée à l'unanimité.

Quels furent les douze premiers pensionnaires de l'Académie de France a Rome?

(Communication de M. Lucien Marcheix.)

Quels furent les douze premiers pensionnaires de l'Académie de France à Rome? Pour en dresser la liste quasi certaine, il suffit de rapprocher les *Procès-verbaux de l'Académie royale*, la *Correspondance des Directeurs de Rome*, les *Comptes des Bâtiments du Roi* et trois ou quatre passages des *Mémoires inédits des Académiciens;* c'est vous dire que cette communication, si modeste qu'elle soit, est moins due à mes recherches qu'aux travaux de notre Président.

Le premier des douze est un pensionnaire avant la lettre de fondation; il était à Rome depuis le commencement de 1661 : c'est *Bénigne Sarrazin*, peintre, fils du grand sculpteur (voy. *Correspondance des Directeurs de Rome*, t. I, p. 4 et 23).

Trois étaient partis, à pied, dès l'année 1665 : *Jean-Baptiste Corneille*, *Pierre Mosnier*, peintres, et *Étienne Baudet*, graveur (*Ibid.*, t. I, p. 6 et 70-71).

Six reçurent, le 21 avril 1666, 150 livres chacun pour faire le voyage de Rome (*Comptes des Bâtiments du Roi*, t. I, 1881, col. 100) : c'étaient *du Vivier*, architecte; *François Bonnemer* et *Corneille*, peintres; *Clérion*, *Rahon*, *Lespingola*, sculpteurs. Ce Corneille ne peut être Jean-Baptiste, parti l'année précédente : c'est *Michel*, son frère aîné, agréé comme académicien dès 1663, à l'âge de vingt et un ans, mais qui ne siégea qu'en 1671 (*Procès-verbaux de l'Académie*, t. I, p. 356); dans l'intervalle, nous le savons par Mariette, allié à sa famille, il alla à Rome, mais renonça bientôt à la pension du roi pour travailler à sa guise (*Abecedario*, t. II, p. 8).

Deux pensionnaires partirent sans doute avec Errard à

la fin du mois de juin; car il reçut pour son voyage 1,200 livres, 700 de plus que son successeur Coypel (*Correspondance des Directeurs*, t. I, p. 13 et 40); l'écart entre les deux sommes s'explique plus facilement, si l'on suppose qu'il reçut en même temps le viatique de deux de ses futurs pensionnaires, et que ce viatique fut porté dès lors de 150 livres à 200, chiffre que nous trouverons désormais pour tous leurs successeurs jusqu'aux années de détresse, au commencement du XVIIIe siècle. Quels furent les deux compagnons de route du premier directeur de l'Académie de France? *Louis-René Vouet*, sans doute, le peintre fils de Simon, que Colbert avait nommé, le 26 octobre 1665, à M. de Chantelou, avec Bénigne Sarrazin, parmi ceux qu'il projetait d'envoyer à Rome (*Journal de voyage du Bernin*), et très probablement *Bon Boulogne*. Ce dernier en effet, d'après les *Mémoires inédits des Académiciens* (notice sur Louis Boulogne le père, vers la fin), quitta vers ce temps-là le Louvre, où il collaborait avec son père à la restauration de la galerie incendiée le 6 mars 1660, pour aller en Italie. De plus, nous trouvons ces mots dans une lettre de Colbert à Errard, du 24 février 1673 : « Vous pouvez donner aussi au sr *Rabon* la permission d'aller en Lombardie avec le sr *Boulogne*, pour quatre, cinq ou six mois. » Or, ce sr Boulogne ne peut être que Bon, l'aîné des fils de Louis Ier, le cadet Louis II de Boulogne n'ayant eu le grand prix qu'en 1673 et n'ayant été désigné pour Rome qu'en 1675.

Michel Corneille, qui resta si peu de temps sous la férule d'Errard, dut être remplacé presque aussitôt : le fut-il par *Langlois*, le graveur, qui revint de Rome en 1673 avec Rondon? (*Correspondance*, lettre de Colbert à Errard du 23 février 1673.) Ou bien par le même Rondon, sur lequel, non plus que sur l'architecte du Vivier, nous n'avons trouvé aucun renseignement? Ou bien par ce sculpteur français, résidant à Rome depuis cinq ans, recommandé par Bernin, introduit à l'Académie par le duc de Chaulnes? (*Correspondance*, t. I, p. 25.) Et qui fut ce sculpteur qui travaillait à Rome depuis 1665? Autant de questions que nos confrères nous aideront peut-être à résoudre, comme ils voudront bien nous redresser si nous

nous sommes trompé dans la liste que nous reproduisons ici, en y ajoutant les dates de naissance que nous connaissons :

Bénigne Sarrazin, peintre, né en 1635,
Pierre Mosnier, — — 1641,
J.-B. Corneille, — — 1649,
Michel Corneille, — — 1642,
François Bonnemer, — — 1637,
Louis-René Vouet, — — 1638,
Bon Boulogne, — — 1649,
Étienne Baudet, graveur, né en 1635 ou 1636,
Jean Raon, sculpteur, né en 1630 ou 1631,
Clérion, — — 1640 (?),
François Lespingola, — — ?
Du Vivier, jeune, architecte, — ?

Cette liste comprend sept peintres, un graveur, trois sculpteurs et un architecte ; le 1er article du règlement du 11 février 1666 prévoyait six peintres, quatre sculpteurs, deux architectes et ne disait rien des graveurs.

De ces pensionnaires, les uns ont le double de l'âge des autres ; cette grande différence s'explique par la double nature de l'Académie, qui fut, au début, un atelier travaillant pour le roi au moins autant qu'une école pour les jeunes artistes. Colbert eut même un moment l'idée d'envoyer ou de renvoyer à Rome, quel que fût leur âge, les artistes les plus considérables, pour s'inspirer et se perfectionner encore en Italie. C'est à ce titre que François Girardon se trouvait, en 1669, auprès d'Errard, qu'il suppléa pendant sa maladie.

Le retable de Simon Vouet a Saint-Nicolas-des-Champs.

(Communication de M. Henry Lemonnier.)

Il existe à l'église Saint-Nicolas-des-Champs un retable du XVIIe siècle, le plus considérable peut-être qu'il y ait à Paris et en France, où tant de monuments de ce genre ont disparu pour des causes diverses.

Nous empruntons sur cette œuvre d'art quelques rensei-

gnements à la description très complète qu'en a donnée M. Frantz Marcou dans l'*Inventaire des richesses d'art de la France*[1]. C'est un monument de 12 mètres de haut, formé de deux ordres d'architecture superposés, avec colonnes de marbre noir, pilastres, frontons. Au centre, une grande composition, partagée en deux tableaux; à l'ordre inférieur, les apôtres au tombeau de la Vierge, à l'ordre supérieur, l'Assomption de la Vierge. Chaque toile a 2m60 de long sur 3 mètres et 2m50 de haut. Le premier ordre porte à ses extrémités deux anges en adoration, le second deux autres anges tenant des couronnes. Le tableau est de Vouet, les anges de Sarrazin.

Guillet de Saint-Georges a parlé des anges de Sarrazin : « Ce fut à peu près en 1628 qu'il arriva à Paris et, pour son premier ouvrage, il fit les quatre anges de stuc qui sont au grand autel de Saint-Nicolas-des-Champs. » Cette date donne en même temps celle du tableau de Vouet. Vouet et Sarrazin se retrouvèrent au château de Chilly. « Comme en même temps (vers 1630 ou 1631), continue Guillet, M. Vouet faisait beaucoup d'ouvrages de peinture à Chilly, on y ménagea le mariage de M. Sarrazin avec une des nièces de M. Vouet. » Celui-ci, très marieur quand il s'agissait des siens, fit épouser une autre de ses nièces à son élève, le peintre Michel Corneille Ier. Il eut pour gendres les deux peintres et graveurs Dorigny et Tortebat. Ces artistes du XVIIe siècle se groupaient en véritables *gentes* composées de familles alliées les unes aux autres[2].

Estimons-nous heureux que M. Marcou ait décrit en 1901 le retable, car, à partir de ce moment, ou peu s'en faut, il est devenu absolument invisible. Voilà six ans au moins qu'il est, du haut en bas, sur ses deux faces, barricadé d'échafaudages, obstrué de toiles grises qui pendent lamentablement. Un chapiteau, — m'a-t-on dit, — menaçait de tomber. Durant ces six années, il est venu des architectes, des inspecteurs, d'ouvriers pas un, ou, plutôt,

1. Paris, *Monuments religieux*, t. IV, p. 407-408.

2. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture*, etc., t. I, p. 118, 119.

il en est venu, mais pour remplacer le premier échafaudage par un autre. Des commissions, — paraît-il, — se sont réunies, des rapports sans doute ont été déposés, mais de décisions néant.

Impossible donc, non seulement d'étudier, mais d'apercevoir deux œuvres notables de notre art du xviie siècle. Notre confrère M. Demont, qui prépare un travail sur Vouet, n'a trouvé, comme moi, qu'une barrière infranchissable même aux regards. Et que seront devenues, pendant ce temps, peinture et statuaire, de quelle couche de poussière coagulée par l'humidité seront-elles chargées? On demande souvent à l'administration de s'occuper des monuments qu'elle a sous sa garde, on serait tenté parfois de la prier de les laisser à eux-mêmes.

Une Écuelle de Th. Germain au Musée du Louvre.

(Communication de M. J.-J. Marquet de Vasselot.)

La Société des Amis du Louvre a donné récemment au Musée une écuelle en vermeil, œuvre du fameux orfèvre Thomas Germain. Cette pièce remarquable, l'un des plus beaux spécimens de l'orfèvrerie française du xviiie siècle parvenus jusqu'à nous, est célèbre depuis longtemps. Avant d'appartenir en dernier lieu à M. Henri Chasles[1], elle avait fait partie des collections de M. Double, de M. Paul Eudel (qui l'a publiée dans ses *Éléments d'orfèvrerie*[2]), du prince Demidoff et de M. Polowtsoff. M. Germain Bapst l'a étudiée et reproduite dans son livre sur *Les Germain*[3] et l'a mentionnée à nouveau dans son *Orfèvrerie française à la cour de Portugal*[4].

1. *Collection de feu M. Henri Chasles, vendue à Paris du 9 au 14 décembre 1907*. N° 1 du *Catalogue*.
2. *Soixante planches d'orfèvrerie de la collection de Paul Eudel*, Paris, 1884, in-8°, p. 5 et pl. XVII.
3. G. Bapst, *Études sur l'orfèvrerie française au XVIIIe s.; les Germain*, Paris, 1887, in-8°, p. 102-103, fig.
4. G. Bapst, *L'orfèvrerie française à la cour de Portugal au XVIIIe siècle*, Paris, 1892, in-4°, p. 13.

Après les travaux de spécialistes aussi réputés, il semble que l'on devrait connaître parfaitement l'histoire de cette écuelle. Les poinçons qu'elle porte[1] prouvent qu'elle a été exécutée par Thomas Germain, à Paris, en 1732-1733; et l'on était d'accord pour reconnaître dans les armoiries ciselées en relief sur ses oreilles et gravées au milieu de son plateau, celles *du cardinal Farnèse*.

Mais ayant voulu préciser le nom du prélat qui avait possédé une pièce aussi somptueuse, nous avons eu la surprise de constater que, sur ce point, la tradition est erronée. Cette tradition pourtant est unanime, car les termes mêmes de M. Germain Bapst, *les armes du cardinal Farnèse*, ont été empruntés par lui mot pour mot à M. Paul Eudel, et reproduits dans les Catalogues des ventes où l'écuelle a figuré.

Cependant, une pièce exécutée en 1732-1733 ne saurait porter les armes d'un cardinal Farnèse; en effet, cette famille illustre s'éteignit en 1731, et le dernier de ses membres qui ait revêtu la pourpre romaine est François-Marie Farnèse, mort le 13 juillet 1647, soit quatre-vingt-cinq ans trop tôt[2].

Et ce qui aurait dû faire reconnaître depuis longtemps l'erreur de M. Paul Eudel[3], c'est que les armoiries de l'écuelle ne sont pas celles de la maison des ducs de Parme. Dans les unes et les autres on trouve bien des fleurs de lis (ce qui explique la méprise), mais en nombres inégaux et sur des fonds différents : un examen quelque peu attentif suffit à empêcher toute confusion.

Les Farnèse portaient : *d'or, à six fleurs de lis d'azur posées 3, 2 et 1*. Or, les armoiries de l'écuelle sont : parti, à dextre, *de sinople, à cinq fleurs de lis* [*d'or*] *posées 2, 1 et 2;* et à senestre, d'argent au lion rampant et couronné de gueules; l'écu surmonté d'un chapeau de cardinal.

1. Ils ont été reproduits par M. Eudel et par M. G. Bapst. — Pour la date, cf. Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, Francfort, 1890, in-8°; n[os] 1829, 1855 et 1902.

2. Litta, t. XIII, *Farnesi, duchi di Parma*.

3. Il avait eu également le tort d'attribuer la pièce à François-Thomas Germain, *ouvr. cité*, p. 5.

Quel est donc le prélat pour qui l'écuelle du Louvre fut exécutée? Les livres classiques de Palliot, du P. Menestrier et de M. de Renesse n'aident point à éclaircir cette petite énigme; mais la solution en est fournie par le grand ouvrage de Guarnacci, *Vitae et res gestae Pontificum romanorum, et S. R. E. Cardinalium, a Clemente X usque ad Clementem XII*, Romae, 1751, 2 vol. in-folio (pl.). Au tome II, colonnes 521-524, on trouve en effet la biographie, le portrait et les armoiries du personnage recherché.

C'est un Portugais, Dom Joaõ da Motta e Silva, né en 1685, mort en 1747. Après avoir étudié à l'Université de Coïmbre, il entra dans les ordres. Le roi Jean V de Portugal, ayant eu l'occasion d'apprécier son habileté politique, le nomma successivement chanoine de l'église patriarcale de Lisbonne, conseiller royal, ministre d'État; enfin il le fit créer cardinal par le pape Benoît XIII.

Joaõ da Motta e Silva reçut la pourpre au consistoire secret du 26 novembre 1727. Mais, soit qu'il ait été peu sensible à cette dignité (flatteuse cependant pour un homme de quarante-deux ans, qui n'avait exercé aucune haute fonction ecclésiastique), soit pour toute autre raison, il n'alla jamais à Rome et ne porta, par conséquent (contrairement à l'usage), aucun titre cardinalice particulier.

Il n'est point surprenant qu'un prélat lusitanien ait adressé une commande à Thomas Germain. Ce dernier, en effet, était en grande faveur auprès de Jean V, roi de Portugal, qui lui confia de nombreux travaux à partir de l'année 1728. On sait même que lorsque Thomas mourut, en 1748, le souverain lui fit faire à Lisbonne un service solennel.

Dans ces conditions, il semblera tout naturel qu'un ministre de ce même Jean V ait recouru à l'orfèvre favori de son maître. Et l'on reconnaîtra sans surprise, sur la belle écuelle du Louvre, les armoiries du cardinal Joaõ da Motta e Silva.

Le bas-relief de Guillaume Coustou du tympan de la porte de l'hôtel des Invalides.

(Communication de M. Carle Dreyfus.)

Nous savions, par les anciennes descriptions de l'hôtel des Invalides, que Guillaume Coustou avait travaillé aux sculptures de la grande porte de la façade, mais aucun document d'archives ne nous l'avait confirmé. Le document suivant, tiré des archives des Invalides, nous apporte un renseignement précis, avec la date de l'exécution par Coustou de cette statue équestre de Louis XIV.

« 18 juin 1733.

« Le s. Coustoux va commencer à travailler à la figure équestre du feu Roy Louis 14 que Monseigneur a ordonné de placer sur le frontispice de la porte de l'hôtel.

« On croit nécessaire, pour l'œconomie et la diligence de l'ouvrage, de nourrir aux dépens de l'hôtel les jours de travail le dit s. Coustoux et les ouvriers qui travailleront avec luy, bien entendu que, quand il sera question de régler leurs salaires, on diminuera d'autant la dépense qu'ils auront causé.

« On croit d'ailleurs que, par les mêmes raisons, il est convenable de leur donner une chambre dans l'hôtel, dans laquelle ils puissent coucher jusqu'à ce que l'ouvrage soit achevé.

« Monseigneur est très humblement supplié de donner ses ordres à cet égard.

« *Bon à condition d'enlever la nourriture dans le prix lorsqu'on en fera le décomte.* »

En septembre 1785, le bas-relief de Coustou ayant besoin d'être nettoyé, on demande à M. Brongniart de donner un devis pour ce travail. Ce devis, montant à 1,200 livres, n'est pas accepté et le travail est confié à des maçons et manœuvres payés à l'année. A la Révolution, la statue équestre est complètement détruite, et ce n'est qu'en 1815 que Denon, sollicité par le comte Dupont, ministre de la Guerre, et le maréchal Serrurier, gouver-

neur des Invalides, charge le sculpteur Cartelier, membre de l'Institut, de refaire la statue équestre de Louis XIV dans la même proportion et dans le même costume.

Le lieutenant général comte d'Aboville, pair de France, membre du Conseil d'administration des Invalides, écrit en 1814 au maréchal Serrurier, gouverneur des Invalides, pour proposer l'achat d'une statue de Louis XIV par Coysevox pour la placer dans la cour principale de l'hôtel des Invalides. Cette statue existait dans le jardin de l'hôtel de Richelieu, place Royale, dont le comte d'Aboville était locataire.

Le buste du marquis de Gouvernet par Bouchardon.

(Communication de M. Paul Vitry.)

M. Paul Vitry communique les photographies d'un buste en marbre, encore inédit, signé *Edmundus Bouchardon, sculptor regius faciebat A. D. 1736*. Ce buste, qui appartient, par voie d'héritage, à M. le comte Aynar de Chabrillan, représente Charles-Frédéric de la Tour du Pin, marquis de Gouvernet, né en 1694, mort en 1775. C'est une effigie de très grande allure : les cheveux sont longs et rejetés en arrière, la tête légèrement levée, les épaules et la poitrine, jusqu'au-dessous des seins, sont entièrement nus.

C'est évidemment le buste qui parut au Salon de 1738 sous le nº 153 avec cette désignation : « Un portrait en buste de marbre blanc, sans draperies, traité dans le goût de l'antique, » et dont Caylus, dans son *Éloge académique de Bouchardon*, écrivait ceci (p. 38) : « Il n'est point habillé, et le sentiment de la chair, joint à la plus grande simplicité, rend ce buste infiniment recommandable. »

Il existe de ce buste, dans la collection de Mme Édouard André, une très belle terre cuite, montée sur un piédouche en marbre, qui a peut-être précédé l'exécution du marbre. Mais elle ne porte ni signature ni date d'exécution.

M. de Chabrillan a bien voulu nous communiquer les deux quittances, reproduites ci-dessous, qui confirment, pour le marbre, la date d'exécution qui y est inscrite. Bouchardon reçoit en effet un acompte de 801 livres en mai 1737 sur l'exécution du marbre. Il reçut une somme égale pour solde quelques années plus tard. Peut-être avait-il reçu d'autres paiements dans l'intervalle, car la somme de 1,600 livres pour un buste de cette importance serait assez modeste, même pour un sculpteur encore jeune comme était Bouchardon à ce moment.

Voici le texte des deux quittances :

Reçue de Mademoiselle de Livrit la somme de huit cent une livres à conte sur le buste en marbre de Monsieur le marquis de Gouvernait.

A Paris, le 18 may 1737.

Bouchardon.

J'ai reçu de Monsieur de Livrit la somme de huit cents livres pour le parfait payement du buste en marbre dc M. le marquis de Gouvernet que j'ai fait.

A Paris, ce 12 juillet 1741.

Edme Bouchardon.

Il faut noter, pour expliquer la teneur de ces quittances, que le marquis de Gouvernet épousa, à une date que nous n'avons pu préciser, Suzanne-Catherine Gravet de Livry. Nous savons, d'autre part, que Bouchardon fut en rapport avec Louis Sanguin, comte de Livry, qui peut être le « Monsieur de Livry » désigné dans la seconde quittance.

M. Roserot, qui a fait de la carrière de Bouchardon une étude spéciale et approfondie et qui publiera prochainement le buste du marquis de Gouvernet en le replaçant au milieu de la série des œuvres de l'artiste, a retrouvé dans les papiers de la famille de ce dernier un marché passé avec le comte de Livry pour une statue de *Bacchus*. Le modèle en fut exposé au Salon de 1739, mais ne fut pas exécuté, à cause de la mort du comte, qui arriva précisément en 1741.

Ce serait donc la famille de la femme ou de la future

femme du marquis de Gouvernet qui aurait commandé ou du moins payé le buste de celui-ci et qui aurait probablement, d'autre part, demandé à l'artiste une figure décorative qui ne put être achevée.

A propos du « Baiser donné » de Houdon.

(Communication de M. Paul Vitry.)

M. Paul Vitry donne lecture d'une lettre, tirée des archives du Musée du Louvre, signée de Dubois, conservateur des Antiques, et datée de 1843; Dubois y repousse l'acquisition d'un marbre de Houdon représentant le groupe de deux têtes connu sous le nom de *Baiser donné*. Cette sculpture appartenait alors à un M. Bergerat, qui en demandait la somme de 1,000 francs.

« La date de 1774 qui se lit sur cette sculpture vous dira, Monsieur le Directeur, écrit Dubois, à quel style énervé appartient cette œuvre passablement lubrique et combien peu elle paraît digne de figurer dans les collections du Roi. »

Identification de trois vases anonymes du Musée du Louvre.

(Communication de M. Marc Furcy-Raynaud.)

1° *Deux vases de François Girardon ornés de bas-reliefs représentant le « Triomphe d'Amphitrite » et le « Triomphe de Galathée ».*

Ces deux vases sont placés au Louvre dans la salle Puget; ils portent les numéros 745 et 745 *bis* du catalogue qui les classe parmi les œuvres anonymes.

Ils furent, en mai 1872, enlevés du parc de Saint-Cloud, où ils se trouvaient depuis le commencement du XIXe siècle. Le catalogue du château (1845) les décrit sous les nos 256 et 263.

Ces vases provenaient du Musée spécial de l'École

française, installé pendant quelques années au palais de Versailles. Ils portent au catalogue de ce Musée les numéros 357 et 358 et y sont attribués à François Girardon.

Ces deux œuvres d'art avaient été confisquées au château de Draveil, appartenant au fermier général Marin de la Haye; nous trouvons en effet leur description fort exacte dans le *Guide des environs de Paris* de Thierry (1787), p. 60.

Ces deux objets avaient sans doute été donnés à une personne de la Cour, car auparavant les *Almanachs* de Versailles en mentionnent la présence dans les jardins du Grand-Trianon jusqu'en 1776, date de la transformation de ce jardin.

Enfin Piganiol nous apprend que Girardon avait fait ces vases pour Colbert et que Seigneley les donna à Louis XIV. Ils avaient été placés d'abord au parterre du nord à Versailles.

Thomassin a gravé l'un de ces vases; on le trouve à la p. 207 de son *Recueil.*

2° Un vase de Verberck aux attributs du « Printemps ».

Ce vase est également placé au Louvre dans la salle Puget, où il porte le n° 744 sans nom d'auteur.

Il provient non pas de Marly, comme le dit le catalogue, mais de la Malmaison, d'où il a été ramené en 1877; il y avait été transporté sur l'ordre de Chaptal avec son pendant (Lenoir, t. III, p. 229). Ce dernier se trouve aujourd'hui fort délabré dans le parc de la Petite-Malmaison. Dans l'état du 4 brumaire an IX, Lenoir (t. III, p. 2) les désigne de la manière suivante : « Deux grands vases surmontés de têtes de béliers. » Ces vases provenaient de la salle des Antiques.

L'inventaire de Pajou les signale de la manière suivante : « Verbreck. Deux grands vases en marbre ornés de guirlandes de fleurs et de têtes de béliers, 5 p. »

Cette attribution est exacte, car les archives des bâtiments du roi conservent un mémoire de Verberck qui



Vase représentant le « Triomphe d'Amphitrite »
et le « Triomphe de Galathée »
par François Girardon.
(Musée du Louvre.)



Vase aux attributs du « Printemps »
par Verberck.
(Musée du Louvre.)

décrit ces vases avec beaucoup de détails et en raconte l'histoire. Commandés en 1742 par le contrôleur général Orry pour le parc de Choisy, achevés en 1747, ils ne furent jamais mis en place, mais déposés à la salle des Antiques, où ils restèrent jusqu'à la suppression de celle-ci (Furcy-Raynaud, *Deux musées de sculpture française à l'époque de la Révolution*, p. 14 et 15).

Il s'agit bien des vases dont la photographie est ci-jointe.

SÉANCE DU 6 MARS 1908.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

En l'absence du président et du vice-président, la présidence est donnée à M. H. Lemonnier.

Présents : MM. G. Brière, Jean Guiffrey, Paul Lacombe, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Pierre Marcel, H. Martin, L. Metman, M. Tourneux, A. Tuetey.

— Le Comité expédie les affaires courantes.

— Le Comité admet les membres nouveaux dont les noms suivent :

M. L. Roger-Milès, présenté par MM. P.-A. Lemoisne et Pierre Marcel; le comte Allard du Chollet, présenté par MM. H. Bourin et P.-A. Lemoisne; M. Georges Wildenstein, présenté par MM. Mayer et P.-A. Lemoisne; M. Louis Paraff, présenté par MM. Mayer et P.-A. Lemoisne; M. Stanislas Lami, présenté par MM. Pierre Marcel et Jean Schemit; M. Legriel, présenté par MM. Jules Guiffrey et Jean Guiffrey.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. G. Brière, A. Bruel,

R. Charlier, H. Clouzot, C. Couderc, F. Courboin, É. Dacier, L. Deshairs, A. Fontaine, P. Fromageot, M. Furcy-Raynaud, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, H. Graveraux, L. Hautecœur, René Jean, P. Lacombe, comte Lefebvre des Noettes, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Pierre Marcel, E. Mareuse, H. Martin, J.-J. Marquet de Vasselot, Metman, J. Meyer, H. Nocq, L. Paraff, Perrault-Dabot, Ratouis de Limay, L. Rosenthal, L. Rouart, Ch. Saunier, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry, Vuaflart.

— M. G. Brière fait une communication sur un moulage du Musée de Versailles indiqué faussement comme représentant le cardinal Fleury et, à cette occasion, esquisse l'histoire du tombeau du prélat, élevé dans l'église Saint-Louis du Louvre et disparu au Musée des Monuments français. Le résumé de cette communication paraîtra dans le prochain *Bulletin*.

A propos de portraits de Rabelais.

(Communication de M. Henri Clouzot.)

M. Henri Clouzot appelle l'attention de la Société sur deux portraits de Rabelais du XVIIe siècle, conservés au Musée de Versailles. L'un (no 3166), qui représente un moine jovial et bambocheur, se rattache à la légende du Rabelais bouffon imaginé par la Pléiade. L'autre (no 4046), tout à fait proche du petit portrait dit de la *Chronologie collée* gravé par Léonard Gaultier en 1601 mérite un sérieux examen.

Une inscription, soigneusement calligraphiée et collée au revers du tableau, en fixe les origines :

Ne vetustate pereant quæ hic infra trito caractere scripta sunt, visum est ea ad memoriam recentiori scribere.

Hanc ad vivum delineatam Rablæsii effigiem sibi amantissimo De Chyrac, Parisiis anno 1694 dedit Claudius Deshais, Gendron doctor medicus Monspeliensis.

1ª martii
Nota 1° Dum Chyrac eumdem esse qui anno 1732 Versalliis decessit
Regiæ Majestatis archiater.
Nota 2° Auditum sæpius ab eodem Dno Chyrac effigiem hanc illam esse quæ apud medicos Monspelienses primigenia putabatur et illis in amicitiæ et confraternitatis testimonium ab ipso Rablæsio dono datam.

Nunc jam est regiæ domus Congregationis Missionis
Sancti Ludovici Versalliensis anno 20ª septembris 1755.

Quæ obliterita vix legebantur, docta manu renovata sunt.

D'après cette inscription, ce tableau, conservé en 1755 dans la maison de la Congrégation de la mission de Saint-Louis, à Versailles, provenait du médecin Pierre Chirac (1650-1731), surintendant du Jardin du roi et premier médecin de Louis XV, qui l'avait reçu en 1694 de son ami et confrère Claude Deshais Gendron. L'un et l'autre, médecins de Montpellier, avaient pu recueillir sur place la tradition qui voyait dans cette image un témoignage d'amitié et de bonne confraternité donné par Rabelais lui-même aux docteurs de la Faculté.

Sans accepter à la lettre une aussi illustre provenance, une comparaison avec les documents considérés aujourd'hui comme les plus probants autorise à croire que le portrait de Versailles reproduit un type très anciennement connu, le seul en tout cas dont on puisse suivre la trace depuis la fin du xvie siècle. La médaille fondue de la collection Richebé, le portrait gravé de la *Chronologie collée*; celui de Michel Lasne, celui de Moncornet et surtout le très curieux tableau du Musée de Châteauroux, dont M. Henri Clouzot présente une photographie, procéderaient d'un même original, aujourd'hui perdu, mais que le témoignage de Deshais Gendron permet de localiser à Montpellier au milieu du xviie siècle.

Malheureusement, nous ne pouvons reconnaître cet original inestimable dans le portrait actuellement conservé à la Faculté de Montpellier. C'est une figure de fantaisie, et l'on s'explique mal qu'en formant au début du xviie siècle leur galerie de médecins célèbres, les régents de Mont-

pellier l'aient préférée à l'image que Gendron fit copier quarante ou cinquante ans plus tard. On serait plutôt tenté de croire qu'elle n'a pris place dans la série que longtemps après, peut-être pour remplacer le véritable portrait abîmé ou soustrait par un trop fervent admirateur.

Quoi qu'il en soit, et bien que nous soyons sans doute condamnés à ne jamais connaître avec certitude les traits du génial écrivain dont la gloire fut en quelque sorte posthume, le tableau de Versailles apporte un peu de lumière sur la question et vient confirmer, une fois de plus, le bon choix des modèles reproduits par Léonard Gaultier dans ses 144 petits chefs-d'œuvre.

M. Guiffrey, en s'associant à ces conclusions, rappelle qu'il a vu à la bibliothèque de Versailles une toile du XVIIe siècle représentant Guy Patin entre ses deux auteurs favoris, Rabelais et Descartes. Ce tableau, d'après M. Taphanel, conservateur de la bibliothèque, aurait été donné par le docteur Despagne. Il le tenait lui-même de l'abbé Privat, ancien grand vicaire de l'archevêque constitutionnel de Bourges, et l'abbé le tenait de l'archevêque.

M. Henri Clouzot pense que cette toile peut avoir une certaine importance. Guy Patin possédait en 1650 un très beau portrait de Rabelais qu'il a pu donner pour modèle à l'artiste chargé d'exécuter le tableau. On saurait peut-être ainsi à quel type se rattachait ce précieux portrait que Guy Patin tenait des Miron, et qui passa après sa mort entre les mains de Baluze pour disparaître sans laisser de traces.

Le Physionotrace de Quénédey.

(Communication de M. François Courboin.)

Dans une notice très documentée[1], M. Henry Vivarez,

1. *Un précurseur de la photographie dans l'art du portrait à bon marché. Le Physionotrace...*, par Henry Vivarez. Lille, 1906 (extrait du *Bulletin de la Société archéologique « le Vieux Papier »*).

président de la Société *le Vieux Papier*, a étudié l'invention du Physionotrace, ses débuts, son développement, et la polémique à laquelle a donné lieu la rivalité des trois graveurs Chrétien, Gonord et Quénédey. Après avoir passé en revue les différentes inventions qui ont précédé le Physionotrace, les dispositifs imaginés par Léonard de Vinci, Bramante, Lomazzo, Albert Dürer, pour réaliser à l'aide d'une vitre le « tableau » théorique des traités de perspective, les diverses adaptations du pantographe et les portraits découpés de M. de Silhouette, M. Vivarez examine ce que peut être l'appareil dont le nom bizarre sert maintenant, par extension, à désigner ces charmants petits portraits que tout le monde connaît.

Quand on parle des « Physionotraces » de Chrétien, de Quénédey, de Saint-Memin, chacun sait ce dont il s'agit. Mais personne n'a jamais produit sur l'appareil dont se servaient ces graveurs un document positif, et, même dans l'étude de M. Vivarez, on ne trouve à ce sujet que des hypothèses. Suivant les uns, on obtenait le profil du modèle en calquant une ombre portée sur un écran, d'après les autres, on déterminait les contours à l'aide d'un châssis garni de tringles à coulisses dont on encadrait la tête; chaque bout de tringle, appuyé contre le modèle, déterminant un des points du contour, il suffisait de relier ces points pour avoir un tracé exact; suivant d'autres enfin, l'image était produite *en réduction* par une lentille sur un verre dépoli comme dans un appareil photographique.

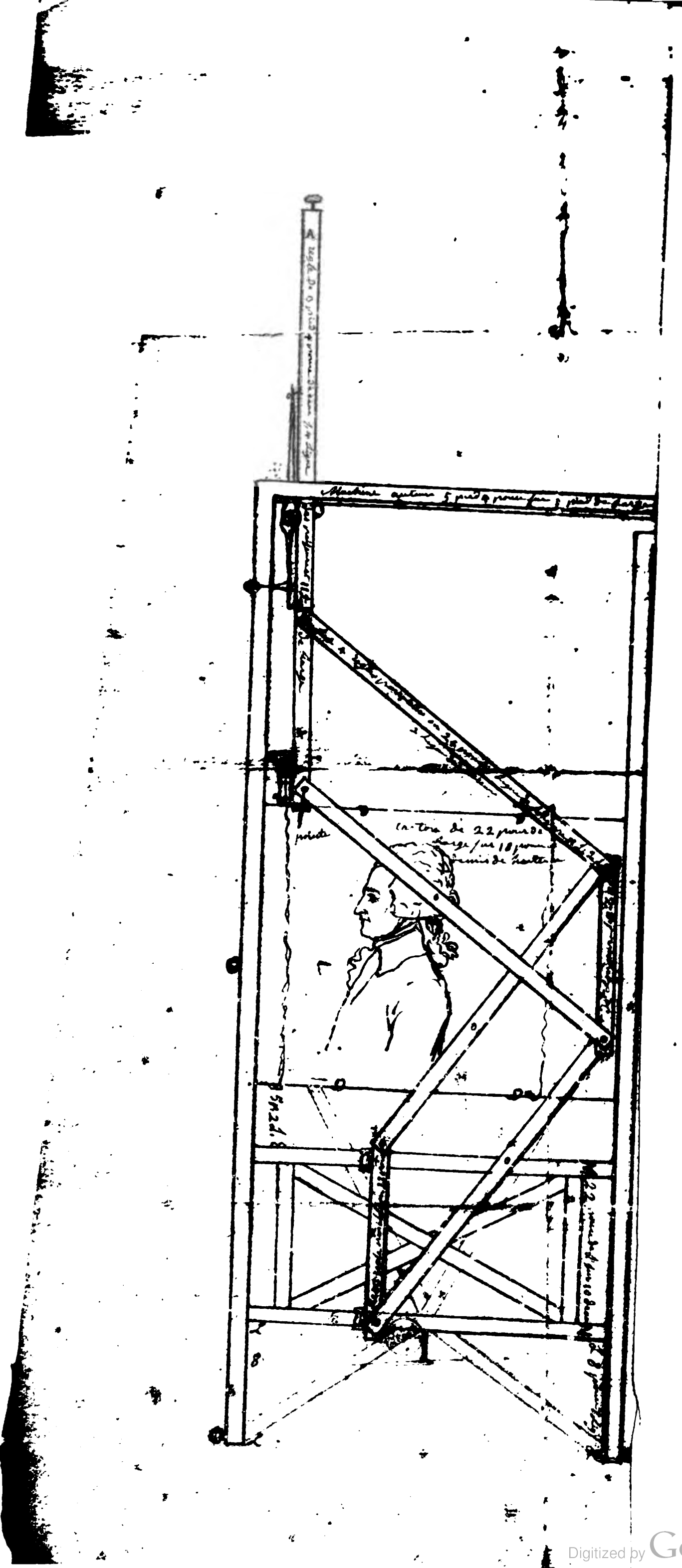
Ces différentes hypothèses sont d'ailleurs infirmées par la correspondance de Chrétien, Gonord et Quénédey, d'où il résulte : 1° que les différents auteurs fournissaient aux clients un trait *grandeur nature*, une planche réduite et un nombre d'épreuves convenu; 2° que le physionotrace était un appareil analogue au pantographe. « Il suffira, dit en effet Gonord, au sujet du physionotrace, dans une lettre du 18 novembre 1788, publiée par le *Journal de Paris* (Vivarez, p. 27), de nous nommer un pantographe pour nous prouver son ancienneté, M. Chrétien ni moi ne l'avons inventé, mais il n'est pas moins glorieux pour lui d'avoir pensé, avec d'autres amateurs, qu'en plaçant

cet instrument perpendiculairement et en ajoutant un point fixe d'où il pouvait voir les objets, il dessinerait les portraits, paysages et généralement tout ce qui se présenterait à lui... » Suivent des noms de personnes auxquelles Gonord a fourni des physionotracés de sa fabrication et des indications de prix pour les acquéreurs éventuels.

Dans sa lettre du 27 novembre 1788, Chrétien répond : « Il ne suffit pas, comme le dit M. Gonord, de nommer un pantographe pour donner une idée de l'instrument que j'ai nommé physionotrace. Je sais qu'il existe beaucoup d'instruments en ce genre, car, sans parler des plus anciens, dont M. Gonord aurait dû avoir connaissance, je puis lui prouver qu'à moi seul j'en ai imaginé plusieurs, que j'en ai même cédé à différentes personnes avant d'avoir atteint à la perfection de celui que possède seul M. Quénédey... » Après avoir signalé les déformations produites par un appareil placé à deux pieds et demi du modèle, Chrétien ajoute : « La différence que M. Gonord n'a pas appréciée et qui se trouve en dessinant avec mon instrument, c'est que l'on peut rendre une tête et son buste à peu de chose près grands comme nature, quoique le point de vue soit à 14 ou 15 pieds de l'objet; que cette distance du point de vue n'empêche pas le dessinateur d'être assez près de l'objet pour pouvoir dessiner et calquer chaque cheveu, que l'on peut porter le point de vue successivement jusqu'à 40 pieds de l'objet, sans être forcé de le dessiner plus petit. J'obtiens tous ces avantages sans le secours d'aucun verre d'optique... »

Sans examiner la part qu'il convient de faire, dans ces assertions, à l'amour-propre de l'inventeur, il peut être intéressant de mettre en regard un dessin de physionotrace (appareil), transmis tout récemment au Cabinet des Estampes par l'arrière-petite-fille de Quénédey, avec 1,047 portraits gravés par celui-ci.

Ce dessin se trouvait dans les papiers de Quénédey, il est coté et annoté de sa main, et, si on ne peut conclure qu'il représente l'instrument parfait que Chrétien semble un peu regretter d'avoir cédé à son ancien collaborateur, on verra du moins qu'il permet de sortir des hypothèses énumérées plus haut.



Le dessin de Quénédey est assez clair en ce qui concerne la partie mécanique de l'appareil; on se rend facilement compte que l'articulation des barres parallèles permet à la pointe de suivre tous les mouvements de la règle verticale à laquelle est adaptée un viseur; la pointe et le viseur sont maintenus dans la même verticale : 1° par le châssis qui détermine la verticalité du plan; 2° par l'action des parallélogrammes qui empêchent toute inclinaison à droite ou à gauche, l'une des parallèles courtes étant fixée verticalement au bas des châssis.

En supposant un objet placé derrière l'appareil, on pourra en calquer le contour à l'aide du viseur, et la pointe, suivant une marche parallèle, inscrira ce contour à l'endroit où Quénédey a indiqué un profil d'homme.

Voilà ce qu'il est possible de lire dans le croquis de Quénédey, qui ne nous représente, malheureusement, que l'appareil vu de face; un dessin de profil comporterait sans doute l'indication de l'œilleton qui devait assurer à l'artiste la fixité du point de vue et une ouverture convenable d'angle visuel.

Ce dessin nous renseignerait peut-être aussi sur le fonctionnement du viseur, dont la forme est à peu près celle d'une aiguille de boussole fixée le long de la grande règle verticale. Quénédey, dans un croquis adjacent, a indiqué, à une plus grande échelle, cette aiguille qu'il appelle *visier;* elle est percée en son milieu d'un trou carré, traversé de deux traits perpendiculaires. Dans un dessin, le trou carré est traversé entièrement par les deux traits, comme si ceux-ci devaient constituer un réticule aidant à la visée, dans l'autre, l'indication de ce qu'on voit au travers du trou permettrait de croire à une vis de serrage, et dans ce cas on pourrait peut-être considérer le *visier* comme une antenne destinée à calquer de plus près la nature. Il paraît difficile d'en dire plus tant qu'on n'aura pas de documents nouveaux.

On sait que Quénédey s'engageait à fournir aux clients un trait grand comme nature, et s'il n'était resté ni prospectus, ni dessins de lui, les mesures inscrites sur son croquis nous renseigneraient sur les dimensions du dessin qu'il faisait d'après le modèle; on voit suffisamment

d'après le croquis quel était le mécanisme du physionotrace; la seule question qui reste à élucider est celle de ce viseur qui, *sans verre d'optique,* permettait d'obtenir un trait grand comme nature calqué sur un modèle placé loin de l'appareil et qui était par conséquent combiné pour jouer le rôle de multiplicateur.

Notice sur Gilles-Louis Chrétien, inventeur du Physionotrace.

(Communication de M. Fromageot.)

Gilles-Louis Chrétien, inventeur du Physionotrace, est né à Versailles le 5 février 1754. Il était le fils d'un musicien de la chambre du roi qui faisait partie de l'orchestre du *Théâtre des petits cabinets.* Son père mourut fort jeune, à trente-trois ans, en 1760, et sa mère se remaria à Versailles avec un sr Jean Fouacier, architecte et inspecteur des bâtiments du roi.

Gilles-Louis avait hérité du goût de son père pour la musique et, comme lui, acquit de bonne heure un grand talent sur le violoncelle. Il fut nommé bientôt premier violoncelliste du roi et, plus tard, de l'Opéra. Il composa des symphonies et commença d'écrire sur la musique des ouvrages théoriques basés sur des conceptions entièrement nouvelles. En même temps, peut-être sous l'influence des travaux de son beau-père Fouacier, il faisait du dessin, de la gravure et imagina un petit appareil pour reproduire des figures en silhouettes, ainsi que c'était de mode à cette époque.

Il se maria à Versailles et y prit domicile place Dauphine (actuellement place Hoche). Tout en continuant de faire partie de la musique du roi, il entreprit de tirer profit de son procédé de dessinateur et de son habileté de graveur. A l'aide de son appareil, qu'il nomma *Physionotrace,* il exécuta à Versailles, pour des prix très modérés, de petits portraits finement gravés. C'était vers 1786. Bientôt, à la fin de 1788, Chrétien, voyant les commandes

affluer, se décida à quitter Versailles pour s'installer à Paris en s'associant avec un dessinateur nommé Quenedey. Mais celui-ci, dès 1789, le quitta pour s'établir à son compte et lui faire concurrence, en se disant audacieusement l'inventeur du Physionotrace. Chrétien protesta avec indignation contre la conduite de Quenedey dans une lettre ouverte publiée dans le *Journal de Paris* à la date du 24 décembre 1789. Puis il prit un nouvel associé nommé Fouquet, peintre miniaturiste, avec lequel il fit de très nombreux portraits dans son atelier établi au cloître Saint-Honoré. Au Salon de 1793, il en exposa cent. A celui de l'an IV, il envoya douze cadres contenant chacun cinquante portraits, dont beaucoup sont devenus de précieux documents historiques.

Malgré ses travaux de gravure, Chrétien n'avait pas abandonné la musique. Il était violoncelliste solo à l'Opéra, et, en 1807, figurait parmi les musiciens de l'empereur. En cette même année, il publiait une *Lettre sur la musique en réponse à M. Amar*; et, à la fin de 1810, il terminait le savant traité auquel il travaillait depuis longtemps et dont il gravait lui-même les planches, intitulé : *La musique étudiée comme science naturelle, certaine et comme art, ou Grammaire et Dictionnaire musical.* On y trouvait, dit Fétis, des définitions de *Mélodies positives, Mélodies collectives, Mélodies interpositives, Constructions fondamentales,* etc., et « cent autres rêveries qui n'ont point fait fortune ».

Chrétien mourut le 4 mars 1811, au moment de la publication de ce grand ouvrage musical qui eut moins de succès que son Physionotrace.

Identification de deux statues de l'église des Invalides.

(Communication de M. Marc Furcy-Raynaud.)

1° *La « Religion », par Jacques Bousseau.*

Cette statue est placée dans l'église des Invalides dans la chapelle à droite de l'entrée du dôme.

Elle s'y trouve depuis le 3 brumaire an XII, date à laquelle elle y fut envoyée par Lenoir. Ce dernier l'avait d'abord proposée pour l'église Saint-Roch. Elle avait été déposée au Musée des Monuments français le 25 ventôse an IV et provenait de la salle des Antiques.

Lenoir l'attribua d'abord à Bouchardon, puis à Girardon; une inscription que nous trouvons sur le socle peut contribuer à maintenir cette attribution.

Si nous consultons l'inventaire de la salle des Antiques, nous voyons que Pajou attribue la statue de la *Religion* à Lepautre; attribution aussi inexacte que celle de Lenoir, nous allons essayer de le démontrer.

La salle des Antiques étant un dépôt plus ou moins provisoire destiné aux statues faites pour le roi, la *Religion* avait certainement été commandée ou achetée par ce dernier. Or, ni les Comptes des Bâtiments du roi sous Louis XIV, ni les papiers de la Direction générale des Bâtiments relatifs aux époques postérieures ne mentionnent cette commande sous le nom d'un de ces trois artistes.

On trouve au contraire, dans un mémoire de la veuve du sculpteur Jacques Bousseau, tous les renseignements qui pourront nous fixer sur l'identité de cette œuvre d'art.

Ce document est daté du 15 juillet 1745 (il est donc postérieur de cinq ans à la mort de Bousseau). Il a été dressé pour obtenir le parfait paiement :

1° De trois maquettes de cire, représentant l'une la *Gloire*, l'autre la *Victoire*, la dernière la *Religion*.

2° De l'exécution en marbre d'une statue de 6 pieds et demi de hauteur d'après cette dernière maquette.

Le mémoire décrit cette statue de la manière suivante : « Une figure groupée sur des nuées, tenant une croix dans la main droite et un livre dans la gauche. »

Le montant total du mémoire est de 7,400 livres, le prix de la statue seule est évalué à 7,000 livres.

Cette pièce nous apprend encore que la commande date de l'année 1731, l'achèvement de la statue de l'année 1736 et que cette dernière a été, après sa livraison, déposée à la salle des Antiques.

Le parfait paiement est effectué le 3 décembre 1746.

Enfin une note de Gabriel, écrite au bas d'un placet de la veuve de Bousseau, nous apprend que « cette figure a été faite pour Versailles et pour remplacer celle de M. Vassé[1] qui est dans le salon de la chapelle avant la tribune du roi ».

Si la courte description de cette œuvre d'art reproduite plus haut semblait insuffisante, l'on pourrait s'en rapporter à un ouvrage de Cousin de Contamine, *Éloge de M. Coustou l'aîné* (Paris, 1737).

Ce livre contient, à la page 165, une description de la *Religion* qui n'occupe pas moins de trois pages et ne peut laisser aucun doute sur l'identité de la statue des Invalides.

2° Statue du « Christ », d'après Michel-Ange, par Michel-Ange Slodtz.

Cette statue est placée à l'église des Invalides dans une des chapelles du dôme à gauche du chœur; elle y fut envoyée le 3 brumaire an XII.

Les papiers de Lenoir nous apprennent que cette statue est une copie du *Christ* de Michel-Ange qui se trouve à l'église de la Minerve, à Rome, et qu'elle provient de l'église de Choisy-le-Roi.

Cette copie fut exécutée par Slodtz pendant son séjour à l'Académie de Rome. Elle fut envoyée en France et arriva à Marseille le 24 janvier 1737; elle fut placée à l'église de Choisy en 1759 ou 1760.

Cette statue était accompagnée, dans l'église de Choisy, d'anges en plâtre qui ont disparu et de deux bas-reliefs qui furent apportés à Paris, mais que les papiers de Lenoir signalent déjà comme perdus[2].

1. Cette statue représente la *Gloire des princes;* elle est encore en place et fait pendant à la *Magnanimité* du même Jacques Bousseau.

2. Voy. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. IX, p. 286.

Le « Déjeuner sur l'herbe » de Manet.

(Communication de MM. E. Mareuse et L. Rouart.)

En fin de séance, M. Mareuse fait circuler la revue allemande *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, dans laquelle M. Gustave Pauli a reproduit, sur la même page, le *Déjeuner sur l'herbe* de Manet et un dessin de Raphaël, le *Jugement de Pâris*. La composition de ces deux œuvres est presque identique. Manet s'est contenté d'habiller à la moderne les personnages et il a conservé jusqu'à leurs gestes. Il s'est donc inspiré de Raphaël ? Si étrange que cela puisse paraître au premier abord, le fait semble certain. M. Rouart le confirme en affirmant qu'il se souvient avoir entendu dire à des artistes amis de Manet que celui-ci s'était servi, pour composer le *Déjeuner sur l'herbe*, d'une gravure d'après Raphaël. Or, le *Jugement de Pâris* a été gravé par Marc-Antoine Raimondi et par Marco Dente.

Une telle constatation ne diminue pas d'ailleurs le moins du monde la gloire de Manet. L'artiste n'a fait que suivre une très ancienne coutume. Les gravures servaient jadis à répandre les œuvres des maîtres, et de ces œuvres chacun s'inspirait à son gré. Rien ne semblait plus naturel et plus légitime.

NOTES ET DOCUMENTS.

LES ORFÈVRES FRANÇAIS A SAINT-PÉTERSBOURG DE 1714 A 1814.

M. le baron A. de Fœlkersam vient de publier dans la nouvelle revue russe *Starye Gody* (*les anciennes Années*[1]) une intéressante étude sur *l'Orfèvrerie à Saint-Pétersbourg de 1714 à 1814*, étude destinée à servir d'introduction à un catalogue des orfèvres[2]. Ce catalogue renferme un grand nombre de noms français et il nous a paru utile de résumer ici et les renseignements qu'il fournit à l'histoire des artistes français à l'étranger et l'étude précitée.

* * *

On était habitué en Russie à considérer les œuvres d'art conservées dans les musées et collections particulières comme étant, en général, d'origine étrangère. Les indications de provenance étaient volontiers erronées et il ne venait à l'esprit de personne que des travaux d'orfèvrerie, souvent très remarquables, aient pu être exécutés dans le pays même. La vérité est que d'innombrables

1. Cette revue mensuelle, dirigée par M. V. Vereschaguine, est consacrée spécialement à l'art ancien russe et étranger; elle se fait remarquer par l'abondance et l'intérêt de l'illustration, de même que par une présentation de très bon goût.
2. 1907, p. 7 à 13, avec plusieurs illustrations. Le catalogue a paru, comme supplément à la revue, en feuilles jointes aux livraisons de janvier à juin et octobre à novembre 1907, avec supplément de 2 p. en décembre.

objets d'or et d'argent ont été fabriqués en Russie et qu'il y a existé des orfèvres excellents, dont les œuvres sont parvenues jusqu'à nous. Sans doute, la plupart de ces maîtres furent eux-mêmes des étrangers; ils apportaient des formules tout occidentales, et ce n'est qu'accidentellement que leur art se « russifia », si l'on peut s'exprimer ainsi; mais, enfin, c'est en Russie qu'ils exercèrent leur art, sous le contrôle d'une organisation officielle, et ils eurent des émules et des élèves de nationalité russe.

Pour ne parler que de la corporation de Saint-Pétersbourg, qui seule a fait l'objet des savantes recherches de M. de Fœlkersam, les documents permettent de remonter presqu'à l'époque de la fondation de la capitale, car on voit Pierre le Grand y faire venir des orfèvres de Moscou et du dehors. Et les indications positives à leur sujet commencent avec l'année 1714, où le tsar autorisa les orfèvres d'origine étrangère à se constituer en une corporation reconnue par décret impérial en 1721 et 1722. Catherine II, plus tard, réorganisa les corporations russes, — et, par conséquent, celle-ci, — par le « règlement sur les artisans » (« Remeslenoï pologenie »), qui date de 1785; Paul Ier consacra définitivement leur statut en 1799.

Comme partout ailleurs, la corporation des orfèvres était formée de maîtres, de compagnons et d'apprentis, avec, à sa tête, un doyen nommé par les maîtres; ces derniers, seuls, pouvaient prendre part aux votes. Devenait maître tout compagnon ayant au moins trois ans d'atelier et qui obtenait le brevet de capacité après exécution d'un chef-d'œuvre. Le maître jouissait seul du droit de tenir un atelier, avec compagnons et apprentis; il pouvait acquérir la bourgeoisie, et ses privilèges se transmettaient à sa veuve. On conçoit que les orfèvres étrangers, habitués déjà au régime corporatif, aient bien vite apprécié une organisation qui leur assignait un lieu de réunion, à défaut même d'autres avantages.

Les archives de ce groupement existent encore. Elles renferment de précieux matériaux pour l'histoire de l'orfèvrerie, bien que, jusque vers 1780, les registres d'inscription des apprentis, les listes de compagnons, les actes de réception à la maîtrise ne soient pas sans lacune. Mais,

à partir de 1787, les renseignements sont plus complets et plus précis; un doyen énergique, Joachim Hasselgren, fait régner l'ordre dans les paperasses corporatives, s'efforce de combler quelques-unes des lacunes susdites et donne de nouveaux règlements intérieurs.

Le premier doyen de la corporation étrangère fut Jean Jasper. Gottfried Hildebrand occupa le même poste à partir du moment où intervint la sanction impériale; il était né à Dorpat et fut au nombre des orfèvres appelés de Moscou par ordre de Pierre le Grand. Dans la liste des premiers membres de la corporation, avant 1735, nous relevons quelques noms français, ceux d'Abraham Dey (1717), de Charles Lys (1725, mort en 1746), de Cornelius Bibo (1728), de Pierre Naudé (1734). Jusque sous Catherine II, la corporation fut assez nombreuse, mais c'est depuis lors, surtout, qu'elle s'accrut; on la voit compter jusqu'à 150 membres environ, au début du XIX[e] siècle.

Registres et papiers divers étaient rédigés en allemand, ce qui se conçoit, puisque les Allemands étaient les plus nombreux; ils venaient non seulement d'Allemagne, mais encore de Livonie, d'Esthonie, de Courlande, de Pologne, de Moscou même, où il existait depuis longtemps une colonie allemande, de Finlande enfin, où des colonies semblables étaient établies depuis le commencement du XVII[e] siècle. Le titre officiel de la corporation était lui-même en allemand : « Das Amt der löblichen Gold-und-Silberarbeiter in S[t]-Petersburg. » Après les Allemands venaient les Suédois, puis les Français, enfin des Danois, des Anglais, des Autrichiens, des Arméniens et des Italiens. Dans la plupart des cas, les maîtres prenaient des apprentis de leur nationalité; il arrivait aussi, cependant, qu'ils prissent des Russes.

Au début du XVIII[e] siècle, on commença à faire une distinction professionnelle entre les orfèvres et les argentiers. Puis d'autres groupes se constituèrent, ceux des joailliers, des graveurs, des bijoutiers. Tous les joailliers ne jugeaient pas utile de faire partie de la corporation; à la vérité, ils étaient marchands plutôt que fabricants, et l'on voit quelques-uns des plus célèbres d'entre eux, comme Jérémie Pausié ou Bernardi, préférer rester en

4

dehors de l'association. Les graveurs en sortirent en 1842 pour former une corporation spéciale. Certains maîtres étaient à la fois orfèvres, joailliers et bijoutiers; d'autres se spécialisaient, au contraire, et ne fabriquaient même qu'une seule catégorie d'objets; il y avait, par exemple, des fabricants d'ordre de chevalerie.

Une fois la corporation étrangère solidement établie, les orfèvres russes se constituèrent à son exemple en groupement officiel. Tous les papiers de cette corporation nationale ont été détruits, malheureusement; en 1864 et en 1871, notamment, on vendit comme vieux papier des quantités considérables de dossiers et de documents. Des incendies ont contribué à aggraver ce regrettable état de choses, et il serait presque impossible aujourd'hui d'écrire l'histoire de la corporation russe.

A l'origine, il entrait des Russes dans la corporation étrangère. A partir du XIXe siècle, on prit garde à ce qu'il n'en fût plus ainsi. D'autre part, il est arrivé fréquemment que des maîtres étrangers, ayant acquis la bourgeoisie russe, sortissent de la corporation étrangère pour entrer dans celle de leurs nouveaux compatriotes. Avant la fondation de Saint-Pétersbourg, les orfèvres moscovites marquaient leurs œuvres d'un poinçon, et cet usage persista naturellement. Ce poinçon contenait les initiales du maître, inscrites dans un rectangle ou dans un cercle. Au commencement du XVIIIe siècle, pour éviter les confusions qui se produisaient par suite de la similitude assez fréquente des initiales, on inscrivit les noms entiers. La forme générale de cette marque variait parfois; on connaît des orfèvres qui ont modifié deux ou trois fois leur poinçon. La liste des poinçons est fort incomplète; elle n'a été conservée nulle part.

Les orfèvres ou joailliers étrangers, dont il convient de citer les noms, avant tout essai de catalogue, sont Pausié, Bernardi, Ador, Gass, Bouddé, Duc, Bock, Keibel, Godefroy, Hasselgren, etc., ou les argentiers Köpping, Blohm, Okkerblom, Bredenberg, Dohm, Deichmann, Liebmann, Lundt, Bergstroem, Buntzel, Buch, Hagstadt, Hedlund, Kolbe, Palm, Tenner, Unger, etc. Les œuvres de quelques-uns d'entre eux, reproduites dans la notice de M. de Fœl-

kersam ou dans son catalogue, — elles appartiennent en général aux collections de l'Ermitage, — montrent bien, en effet, qu'il s'agit d'artistes véritables, sachant tirer un parti excellent de l'opulence décorative que leur clientèle quasi-orientale exigeait.

***

Relevons maintenant, dans le catalogue, les noms français que l'on y rencontre, en les replaçant à leur rang alphabétique français. Pour la plupart de ces noms, l'origine française est certaine, — qu'il s'agisse de Français proprement dits ou d'habitants de contrées de langue française, de Genevois par exemple; pour d'autres, l'origine peut être présumée seulement. Dussieux n'a cité aucun de ces noms.

Adam, Étienne, élève de Pierre Naudé, maître le 20 juillet 1742.

Ador, J.-P., 1770-1785, venu de France au commencement du règne de Catherine II, l'un des meilleurs orfèvres de Saint-Pétersbourg, bien qu'il n'ait pas fait partie de la corporation. On a conservé de nombreuses et importantes pièces exécutées par lui, et M. de Fœlkersam en reproduit plusieurs, quatre très belles tabatières ovales et une circulaire, décorées de ciselures et de peintures sur émail et enrichies de diamants et de pierres précieuses, et surtout un grand vase en or ciselé, appartenant à l'impératrice Alexandra-Feodorovna, d'une forme assez singulière, mais dont les détails sont remarquables. Sa marque se composait des lettres I A, sommées d'une couronne ou inscrites dans une couronne en creux; il signait fréquemment aussi en toutes lettres : ADOR. A. ST. PETERSBOURG.

Aland, Valentin, maître de 1777 à 1786, était né à Dantzig, probablement de parents français.

Amoy, François (Serge), né à Paris, venu en Russie avec un passeport danois en 1782, reçu en qualité de maître graveur en 1787; cité encore en 1808.

Auroté, né en France, metteur en œuvre, reçut, sur la

recommandation de Pausié, l'ordre de travailler avec celui-ci à la couronne de Catherine II, en 1762. Il ne faisait pas partie de la corporation.

Barbé (ou Barbo) (les), venus de Frankenthal, en Saxe, et d'origine française. Charles-Helfried B., né à Frankenthal en 1777, vient se fixer à Saint-Pétersbourg, y étudie la bijouterie pendant quatre ans, devient compagnon en 1799, maître en 1806 et passe en 1811 dans la corporation russe. — Christian B., probablement frère du précédent, né comme lui à Frankenthal, devient compagnon en Russie en 1798. — Pierre-Godefroy B., né à Saint-Pétersbourg, maître le 11 avril 1789.

Berton, Joseph, de Bruxelles, élève, jusqu'en 1793, du maître Sainte-Beuve (voy. ce nom), reçu maître lui-même le 12 octobre 1797. — Alexandre B., probablement son fils, maître en 1819.

Bertrand, François, né à « Pauvis » en Dauphiné, maître le 30 mai 1787.

Besson, Théodore, maître de 1770 à 1775.

Beyer, Jean-Guillaume, né à Paris en 1753, émigré à Saint-Pétersbourg en 1809, entre en 1811 dans la corporation russe.

Bibo (Biebo, Bibau), d'origine belge, élève, de 1714 à 1719, de Jean Jasper, est maître en 1721. M. de Fœlkersam se demande s'il descend de Pierre B., sculpteur et marbrier des environs de Dinant, cité en 1582.

Bilon, Louis, maître le 13 mai 1794.

Blerzy, Jean-Charles, Français, venu en Russie avant 1793, maître joaillier le 13 août 1794, devient sujet russe en 1809 et passe, en 1811, dans la corporation russe.

Bolliard, Jean-François, né à Paris le 10 octobre 1782, mort à Saint-Pétersbourg, travaillait encore en 1786.

Bouddé, Jean-François, de Hambourg, mais, sans doute, d'origine française, comme nombre de ses confrères saint-pétersbourgeois, joaillier remarquable, reçu maître le 10 janvier 1769, sous-doyen en 1778, doyen de 1779 à 1785. Sa marque se compose des lettres F X B disposées dans une sorte de trèfle en creux, dont une des folioles

est carrée, l'autre aiguë, la troisième, seulement, ronde; il est difficile d'expliquer la présence de cet X, peut-être son prénom de François était-il en réalité François-Xavier. Une magnifique tabatière ovale, au chiffre de Catherine II, une autre, décorée du portrait peint de l'empereur Paul Ier, et deux tabatières circulaires, exécutées par B., sont reproduites dans la seconde feuille du catalogue.

Calau, Jean-Gottlieb, né à Dresde, maître le 9 janvier 1790, était encore dans la corporation en 1816.

Charpinel (Scharpinel), maître en 1724.

Chatelin, Charles-Antoine, né à Paris en 1743, reçu en qualité de graveur le 15 avril 1792. Naturalisé en 1810, il passe dans la corporation russe.

Couette (Coyette, Couet), Charles, né à Moscou, maître en 1777. — Un autre Charles C. arrive de Dantzig en 1806, mais il avait été reçu maître le 16 janvier 1794.

Cran, Jean-Pierre, maître le 8 janvier 1745.

Dabis, né en France, demande sa réception à la maîtrise le 18 janvier 1798, mais n'est reçu qu'en 1800. — Son fils Frédéric, né à Saint-Pétersbourg, élève de K. Holmstroem, maître en 1833 et mort la même année.

De la Croix, Alexandre-Anastase, né à Berlin, dans la colonie française, maître le 10 janvier 1769.

De la Mare (non De la Marc), Louis-François, né à Paris, maître le 23 octobre 1777.

Delogé, Paul, né à Paris, reçu maître le 8 juillet 1777.

Delphien, Gaspard-Othon, reçu maître le 25 octobre 1746.

Deroussy, Louis, Français, maître le 20 avril 1768.

Devrient, reçu maître le 15 janvier 1795.

Dey, Abraham, reçu maître en 1717, venu peut-être de Riga, où existait une famille d'orfèvres et d'argentiers de ce nom, lequel paraît provenir de la Suisse française. On trouve un orfèvre Dey (Christophe), natif de Königsberg, qui vient comme compagnon à Riga, y acquiert la bour-

geoisie le 24 novembre 1729, y devient doyen en 1748 et meurt la même année[1].

DUBOIS, Charles-François, né en Russie en 1781, entre en 1811 dans la corporation russe.

DUBOLON (Doblonn, Tublon), Martin-Charles, maître le 20 juillet 1742, et Jacob-Hannias D., maître le 19 mai 1741, mort en 1761. Le premier travailla pour la cour de 1763 à 1765; il ornait sa marque d'une fleur de lys.

DUC, Jean, né à Francfort et probablement dans la colonie française de cette ville, reçu maître le 1er mars 1770, doyen de 1778 à 1785. Il passe pour l'un des meilleurs orfèvres de Saint-Pétersbourg; les deux objets reproduits dans le catalogue et qui sont de sa main, — une tabatière surchargée de pierreries et un vase en or, avec peinture sur émail représentant une sorte de sacrifice, à la gloire de la tsarine Catherine, des cœurs de ses sujets, monté sur trois

1. Dr W. Neumann, *Verzeichnis baltischer Goldschmiede, ihrer Merkzeichen und Werke*, Riga, 1905, in-8, p. 46. L'auteur cite treize pièces, coupes, écuelles, etc., de cet orfèvre. On remarquera à ce propos que les noms étrangers sont infiniment plus rares dans les provinces baltiques qu'à Saint-Pétersbourg. A part ce Dey, nous ne trouvons guère, dans la liste si soigneusement établie par M. Neumann, que les LAMOUREUX (L'Amoureu, Lamore) : Jean L., né à Stockholm, compagnon à Riga, où il devint maître en 1719 et acquit la bourgeoisie le 8 juin 1721; doyen de 1739 à 1744, il mourut le 4 avril 1744 et on conserve encore onze pièces exécutées par lui. De son fils Jean-Frédéric, né le 15 mai 1728, maître en 1763, doyen de 1768 à 1780, mort le 28 octobre 1797, on possède encore sept pièces. Un certain Gotfried ANTONY, maître et bourgeois de Bauske en 1713, peut être aussi d'origine française, de même que Frédéric BARDEY, compagnon à Dorpat en 1677, bourgeois de cette ville le 26 octobre 1679, maître en 1683, doyen en 1720, malgré son grand âge; de même que Robert GODEFROY, de Mittau, dont il est question à propos des Godefroy de Saint-Pétersbourg, ses descendants, que Matthias VENADIER (Venatier, Venardier, Wenadje), maître en 1737 à Mittau, mort en 1767. Les Lamoureux avaient pour marque leurs initiales dans un écusson en creux, accompagnées, pour le premier, d'un fleuron, pour le second, d'un cœur enflammé.

pieds de biche, — n'apparaissent point comme les meilleurs de ceux dont l'image nous est offerte.

Duhème, Chrétien, venu de Berlin, où il était né dans la colonie française, reçu maître en 1813. — Jean D. fut son élève jusqu'en 1824.

Dumont, Pierre-Antony, né à Genève, maître le 1er mars 1770. — Un autre D. était maître en 1799.

Duval, Louis-David, né à Genève, joaillier, venu à Saint-Pétersbourg en 1753, où il s'associa pour quatre ans avec le fameux Jérémie Pausié (voy. ce nom), son compatriote. Il avait apporté de Londres, où il était associé avec ses frères, des tabatières en aventurine, un grand nombre de montres d'hommes et de femmes, des étuis garnis d'or et de « pinchebec », produit peu connu alors en Russie. Pausié acheta cette riche pacotille et entra en relations d'affaires avec les frères Duval, de Londres. L.-D. D., qui ne fit pas partie de la corporation, devint fou et fut emmené en Angleterre. Les Duval font de nombreuses fournitures à la cour en 1801.

Si l'on en croit le *Dictionnaire des artistes suisses* (t. I, p. 405), qui ne donne aucun détail sur Louis-David D., le fils de ce dernier, Jean-François-André, né à Saint-Pétersbourg le 13 mars 1776, aurait succédé en 1803 à son frère dans la charge de joaillier de la cour. Qui était ce frère? M. de Fœlkersam n'en parle pas, pas plus que de J.-F.-A. Duval, et il semble qu'il y aurait là quelques indications à compléter. Quoi qu'il en soit, J.-F.-A. D. quitta la Russie en 1816 et vint s'établir à Genève, où il mourut le 16 décembre 1854. Il était possesseur d'une remarquable collection de tableaux italiens, allemands et hollandais, rassemblée en Russie, qu'il vendit en 1845 à M. de Morny; ce dernier la revendit à Londres avec gros bénéfice. D. ne se défit pas d'une série non moins remarquable de marbres et de camées antiques, qui est encore en possession de son fils, le peintre Étienne Duval, à Genève.

Eudet (Eudete), Jean-Antoine, né en Bohême, étudia cinq ans chez le maître J. Meybom; maître en 1798.

Farin, Charles, de Varsovie, maître le 18 janvier 1786, mort en 1790.

Foubers, Jean-Baptiste, batteur d'or, né en France en 1748, naturalisé Russe, entre dans la corporation russe en 1810 ou 1811.

Franjous, André (signait parfois : « Bengamen Frangas »), né à Genève en 1758, naturalisé Russe, entre dans la corporation russe en 1811.

Gaubert, demande sa réception en 1803. Mais s'agit-il, comme ce nom le ferait croire, d'un Français? Le fait est que G. est désigné parfois sous le nom de Göbel et que d'autres orfèvres Göbel, allemands, ont existé à Saint-Pétersbourg.

Genou, Jean, né à Paris, maître le 8 septembre 1785.

Godefroy, Charles, de Mittau, mais d'origine française certainement, maître en 1782, doyen de 1793 à 1794, mort en 1816; il était probablement fils de Robert G., maître orfèvre, qui vivait à Mittau en 1746. — Charles-Robert G., fils de Charles, étudia son art à Dorpat, vint à Saint-Pétersbourg en 1782, y fut élève de Keibel et devint compagnon en 1805. — Christophe-Frédéric G., né à Saint-Pétersbourg de parents qualifiés allemands (son père était probablement Charles G.), graveur, entre en 1810 dans la corporation et vivait encore en 1825; c'était un excellent ciseleur et il avait la spécialité des reliefs les plus délicats.

Granjean, né en France, maître en juillet 1804.

Gravero, né à Paris, joaillier de la cour, fut le maître, puis le patron, du célèbre Jérémie Pausié (voy. ce nom). Il ne fit pas partie de la corporation. G. avait beaucoup de talent, mais il était ivrogne et turbulent. L'impératrice Anna-Ivanovna s'intéressa cependant à lui et le fit travailler sous ses yeux.

Herbst, Paul-François-Frédéric, né à Paris, étudie sa profession en Allemagne, devient maître à Londres et passe à Saint-Pétersbourg, où il est reçu maître le 2 avril 1771.

Herby, maître en 1790. S'agit-il d'un Français ou d'un Anglais?

Jardin, Jean-Henri, maître le 10 octobre 1787.

Le Blanc, François, né à « Mesavett en Chablais, province de Savoye » (Mégevette), maître le 28 novembre 1775, était encore dans la corporation en 1786.

Loret, Antoine, né à Paris, maître le 10 octobre 1782, quitte Saint-Pétersbourg en septembre 1787.

Loubier, Jean-François, né à Berlin dans la colonie française, joaillier de la cour, reçu maître le 25 avril 1776, sous-doyen de 1786 à 1790, doyen en 1792, quitte la corporation en 1816. L. fut l'un des meilleurs joailliers de son temps; Catherine II lui commanda une couronne impériale qu'il ne termina que pour le couronnement de Paul Ier. De 1782 à 1794, il forme sept apprentis, dont trois français, trois russes et un allemand. — Jean-Pierre L., son fils et élève, né à Berlin, compagnon en 1792, maître en 1801, sous-doyen de 1819 à 1820, doyen de 1821 à 1822.

Lys, Charles, doyen en 1728, mort en 1746.

Martin, François, né à Maestricht, venu de Hambourg à Saint-Pétersbourg, mort en 1808.

Mauris demande sa réception en 1805[1].

Metrot, Jacques-François, né en France, bijoutier, maître en 1789.

Montendre, Paul, élève du Danois J.-F. Pietzker.

Naudé, Pierre, maître de 1734 à 1740; il fut le maître d'Étienne Adam (voy. ce nom).

Nicolas, Antoine, orfèvre et bijoutier, venu à Saint-Pétersbourg en janvier 1807, entre dans la corporation la même année; sous-doyen en 1822, doyen de 1824 à 1825. De 1803 à 1831, il forma plus de sept élèves.

Omont, Athanase, né à Paris, maître le 30 mai 1787.

Pausié (Pauzié, Pausier), Jérémie, né à Genève en septembre 1716, fils d'Étienne et de Suzanne Bouverot, épousa Madeleine-Marie N., une Livonienne. M. de

1. Il y a eu à Genève, au xviiie siècle, une très nombreuse dynastie d'orfèvres de ce nom.

Fœlkersam donne d'abondants renseignements sur ce personnage, qui joua un rôle important et fut le plus célèbre des orfèvres-joailliers de Saint-Pétersbourg, d'après un article publié en 1870 dans *les Antiquités russes* (*Rousskaia Starina*). C'est en 1729 qu'il arriva à Saint-Pétersbourg, étant âgé de treize ans, après avoir traversé à pied, avec son père, la Suisse, l'Allemagne et la Hollande et s'être embarqué à Hambourg. La cour était alors à Moscou et les deux Pausié s'y rendirent, car le grand-père de Jérémie, Pierre P., y était établi déjà en qualité de chirurgien. Ce dernier recommanda son petit-fils au brigadier Roland, qui le fit entrer comme sergent dans un régiment de ligne et l'emmena à Archangel, d'où il revint à Moscou, peu avant la mort de son père, en 1731. Celui-ci, avant de mourir, s'était préoccupé de l'avenir de son fils et avait contracté pour lui un engagement d'apprentissage de sept ans chez le Français Gravero, bijoutier de la cour. Jérémie P. resta compagnon, après avoir été apprenti, jusqu'en 1740. Il ouvrit alors un atelier dans le quartier de l'Artillerie; un juif, Liebmann, qui avait une grande influence à la cour du régent Biron, lui fournit les fonds nécessaires et lui procura des commandes. Ses spécialités étaient la ciselure et l'estimation des pierres précieuses, mais il faisait aussi de l'orfèvrerie. La note d'art qu'il mettait dans ses travaux, le fini de l'exécution, sa probité, son affabilité lui attirèrent de nombreux clients, que séduisaient parfois aussi une facilité assez grande à leur faire crédit. Bientôt les souverains lui confient d'incessantes commandes; il travaille successivement pour l'impératrice Anna-Ivanovna, la régente Anna-Leopoldovna, l'impératrice Élisabeth, Pierre III, Catherine II, qui l'appellent souvent auprès d'eux; il gagne, en particulier, la faveur d'Élisabeth. P. a également à faire avec tous les grands personnages de la cour, Biron, Levenvolde, Linar, Lestocq, les Chouwaloff, les Vorontzoff, les Rasoumofski, le prince George de Holstein et sa famille, Poniatofski, les frères Orloff, qui sont des clients et des amis; et il est encore en relations avec les représentants des cours étrangères. On prétend que, durant les dernières années du règne d'Élisabeth, P. ser-

vit d'intermédiaire entre elle et le grand chancelier de l'empire; cinq changements de règne s'accomplirent durant son séjour à la cour, sans que sa faveur diminuât, ce qui indique une habileté rare et une grande prudence.

En 1742, notamment, P. exécute, sur l'ordre de l'impératrice, une étoile en diamant de l'ordre de Saint-André pour le prince Maurice de Saxe. Aucune tabatière officielle ne se donnait qui n'eût été faite par lui. On le voit, en 1750, rapporter d'un voyage dans l'Europe occidentale pour 12,000 roubles de pierreries pour l'impératrice. Dès son avènement, Pierre III lui confère le grade de brigadier et Catherine II, dans les mêmes circonstances, lui donne l'ordre d'exécuter une nouvelle couronne en puisant pour cela dans les joyaux impériaux, dont tout ce qui ne se trouvait pas au goût de l'époque devait être transformé ou détruit. P. reçut 50,000 roubles pour la couronne, qui pesait cinq livres et pour laquelle il avait choisi les plus belles et les plus grosses pierres. La même année (1762), il fit pour Poniatofski une étoile de Saint-André en diamant.

P. s'était associé pour quatre ans avec son compatriote Duvàl (voy. ce nom); il fut heureux de se séparer de lui à l'expiration de leur contrat, car D. était devenu fou. En fin de compte, ayant survécu à toutes les intrigues, mais dupé par nombre de ses clients, et même par de grands seigneurs, P. résolut de mettre à l'abri les capitaux que lui avaient assurés trente années d'un labeur assidu. Il quitta la Russie en janvier 1764, sous prétexte de prendre un congé, et se retira dans sa ville natale, où il vécut encore quinze ans[1] et mourut le 30 décembre 1779.

Sa marque n'est pas connue; il est possible, du reste, que, comme il ne faisait pas partie de la corporation, il n'en ait point employé. On peut lui attribuer avec certitude, néanmoins, plusieurs pièces non signées, conservées au Musée de l'Ermitage ou au Palais d'Hiver, et dont M. de Fœlkersam reproduit quelques-unes dans son

1. Il y fut reçu bourgeois, avec ses fils mineurs, le 4 avril 1770, car il n'était que « natif » (*Le Livre des bourgeois de Genève*, p. 442).

catalogue. C'est une tabatière à l'aigle impériale russe portant le chiffre d'Élisabeth Ire, plusieurs tabatières à chiffres, qui ne sont pas d'un art très raffiné, — ce sont là, sans doute, de ces joyaux pour cadeaux officiels, — une tabatière très belle, ornée sur le couvercle d'un motif rocaille fort opulent et ciselé avec goût, d'autres tabatières encore.

Philipin, Jean-Philippe, né à Berlin, maître le 4 novembre 1776.

Potein, Paul, maître le 31 décembre 1760, mort en 1786. De 1760 à 1777, il eut pour élèves S.-P. Klimpsch, P. Grün, Schröder; mais est-ce là un Français?

Provençal, François, né à Berlin dans la colonie française, venu de Riga en 1780, maître le 10 octobre 1787, vivait encore en 1808.

Roquentin, joaillier de la cour, travaillait à Saint-Pétersbourg dans la première moitié du xviiie siècle. Accusé, en 1724, d'un vol de pierreries, estimées à 100,000 roubles et qui étaient destinées à orner les agrafes d'un manteau que le prince Danilovitch voulait donner à l'impératrice Catherine pour son couronnement, il fut marqué et déporté; il ne dut la vie qu'à sa qualité d'étranger.

Sainte-Beuve, Nicolas-Pierre, bijoutier, maître le 30 mai 1787, vivait encore en 1793.

Santoin, supposé Finlandais, mais dont le nom apparaît plutôt comme occidental, maître argentier en 1811, travailla pour la cour.

Seguin, François, bijoutier, né à Paris, reçu le 9 décembre 1779, sous-doyen en 1789, doyen en 1790, mort en 1795. Il se qualifiait, dans sa signature, de « maître d'apprentissage ».

Somorin, maître en 1800, mort en 1811.

Theremin, François-Claude, bijoutier, maître le 15 janvier 1795. — Pierre Th., doyen d'avril 1800 à mai 1801, fournit à la cour, en 1801, quatre tabatières d'or pour 1,580 roubles.

Thomas, Bernard, fils du fabricant de papier Antoine Th., étudie chez W. Hildebrand de 1742 à 1748, maître le 11 juin 1752. — André Th., cité en 1765 comme un des orfèvres ayant travaillé avec Feuerbach à la restauration de diverses pièces d'orfèvrerie du trésor impérial.

Trosien, Jean-Michel, né à Dantzig, maître le 9 avril 1790.

Turin, André-Nicolas, né à Moscou, fils d'un forgeron, étudie de 1775 à 1781 chez J.-N. Lundt; compagnon en 1781, maître en 1788, mort en 1802.

Watty ou Wattey, Jean-Henri, maître le 1er mars 1770. Ses fils, Joachim-Jacob et George-Guillaume, sont cités respectivement en 1776 et 1779.

Nous ne prétendons pas avoir extrait tout ce qui, dans le catalogue de M. de Fœlkersam, pourrait intéresser l'histoire de l'art français. Il y a souvent hésitation sur l'origine de certains noms et peut-être en est-il quelques-uns de ceux que nous avons relevés qui devraient être éliminés. Mais l'essentiel était d'attirer l'attention sur cette importante étude, dont l'auteur, qui possède bien d'autres renseignements sur la plupart des orfèvres de Saint-Pétersbourg, et sur plus de cinq cents compagnons non devenus maîtres, prépare la suite jusqu'en 1850.

Nous ne quitterons point *les anciennes Années* sans mentionner l'étude qu'y consacrait à notre Thomire, en 1907, M. V. Vereschaguine[1]. Ce n'est pas sortir complètement, du reste, de notre sujet, car les œuvres du fameux ciseleur sont nombreuses en Russie et des plus importantes. Houdon l'avait recommandé à Catherine II et il fut un des fournisseurs attitrés de la cour. L'article est accompagné des reproductions de plusieurs objets remarquables et d'un dessin que nous avons signalé dans la *Chronique des arts*.

1. *Pierre-Philippe Thomire, son époque et son œuvre*, p. 195 et suiv. (en russe).

OUVRAGES

RÉCEMMENT PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ SUR L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS[1].

*Marc Furcy-Raynaud, *Deux musées de la sculpture française*. Paris, 1907, in-8°.

— **Procès-verbaux du Jury au Salon de 1791*. Paris, 1907, in-8°.

— **Livret de l'Exposition de la jeunesse, 1791*. Paris, 1907, in-8°.

*Colonel d'Astier, *La belle « Tapysserye du Roy »*. Paris, 1907, in-8°.

*Henry Lemonnier, *Catalogue des livres de Georges Duplessis*. Mâcon, 1907, in-8°.

*P.-A. Lemoisne, *l'Évolution du portrait enluminé*. Paris, 1907, in-8°.

*Henri Clouzot, *la Tradition de la toile imprimée en France*. Paris, 1907, in-8°.

Jean Guiffrey et Pierre Marcel. *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*. Tome II. Paris, 1908, in-4°, avec 585 illustrations.

1. Les ouvrages dont le titre est précédé d'un astérisque ont été offerts par leurs auteurs à la Société et sont déposés à la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, où ils forment une section spéciale.

ERRATUM.

C'est par erreur que l'ouvrage de M. Ratouis de Limay sur *Desprich* n'a pas été porté au dernier *Bulletin* parmi les ouvrages dont l'hommage a été fait à la Société.

SÉANCE DU 3 AVRIL 1908.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. André Michel, vice-président.

Assistent à la séance : MM. G. Berger, Jean Guiffrey, P.-A. Lemoisne, H. Lacombe, Henry Marcel, Pierre Marcel, Henri Martin, Henri Stein, Maurice Tourneux, Alexandre Tuetey, Paul Vitry.

— Le Comité expédie les affaires courantes, fixe la date de l'Assemblée générale et s'occupe du remplacement des cinq premiers membres sortants du Comité directeur.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. Alaret, Allard du Cholet, H. Bourin, R. Charlier, Demont, L. Deshairs, L. Dimier, C. Dreyfus, J. Ecorcheville, A. Fontaine, P. Fromageot, M. Furcy-Raynaud, Gabillot, H. Graveraux, René Jean, P. Lacombe, J. Laran, G. Lechevallier-Chevignard, P.-A. Lemoisne, M. Magnien, Henry Marcel, Pierre Marcel, J. Mayer, L. Paraff, L. Rosenthal, Roserot, L. Rouart, H. Stein, M. Tourneux, P. Vitry, Vuaflart.

Notes sur deux statues conservées dans l'église des Invalides.

(Communication de M. Louis Dimier.)

Ces deux statues se reconnaissent aisément dans une gravure de Piganiol de la Force (éd. de 1765, t. III, p. 43). Cette gravure les représente aux deux côtés d'un tom-

beau, qui est celui du duc de Créqui, mort le 13 février 1687, autrefois visible à l'église des Capucines. On sait que le groupe principal, représentant le duc et l'Espérance, est à Saint-Roch dans une chapelle.

L'identité de ces figures ne fait pas de doute. Les états de Lenoir se conforment au fait de leur présence ici. En effet, voici ce qu'on lit dans celui qui a pour titre : *Récapitulation des Monuments qui ont été rendus aux Églises* (Courajod, t. I, p. 175) :

« A l'église des Invalides. — Deux figures de marbre blanc, représentant des Vertus, venant du tombeau du maréchal de Créqui. »

Et dans l'*État des Monuments existants au dépôt des Petits-Augustins*, avec notes de Lenoir (*Arch. du Musée des Mon. fr.*, t. III, p. 207) :

« Les deux statues en marbre qui accompagnaient le groupe du maréchal de Créquy ont été transportées aux Invalides. »

« Maréchal » est ici une erreur, cette charge ayant appartenu à un autre que le duc dont il s'agit. Le tombeau du maréchal était aux Jacobins-Saint-Honoré. On n'en connaît de reste que le buste rompu du maréchal conservé dans une des chapelles de Saint-Roch. Ainsi Lenoir s'est trompé d'un mot, mais cette confusion ne saurait nous arrêter.

Il est remarquable que le grand ouvrage de Lenoir ne mentionne pas les figures allégoriques. Le tombeau du duc, décrit t. V, p. 131, s'y réduit au groupe principal. Cependant, le catalogue de l'an X (p. 298) porte la description des figures en ces termes :

« Les statues de la Religion et de l'Abondance en marbre blanc groupent les angles du soubassement. »

Le tome V du grand ouvrage a paru en 1806. J'incline à croire que les statues furent détachées du tombeau et portées aux Invalides entre 1802 (an X) et 1806.

Le tombeau porte dans ces deux catalogues le n° 492. Sous le même numéro on le retrouve dans le catalogue

de l'an VIII (p. 324) et dans celui de l'an VI (p. 216). Il n'est pas dans celui de l'an IV, qui ne compte que 415 numéros. Ainsi, ces deux Vertus vinrent avec tout le tombeau entre 1796 et 1798 aux mains de Lenoir; des documents insérés aux *Archives du Musée des Monuments français* nous apprennent à quelle époque précise et de quelle manière.

Une lettre de Lenoir à Bénézech, ministre de l'Intérieur, du 4 mai 1797 (*ouvr. cité*, t. I, p. 75), mentionne que ce monument, « composé de quatre figures de grandeur naturelle en marbre blanc », a été « vendu aux Capucines ». Elle nomme l'acquéreur, un « Marchal, marbrier, rue Amelot », lequel « ne l'a acheté, dit Lenoir, que pour le débiter et pour en faire des morceaux à l'usage de son commerce ». Suit la mesure des figures, l'éloge de leurs mérites, etc. Lenoir demande qu'on l'autorise à recouvrer ce monument par voie d'échange pour son Musée.

L'autorisation fut refusée, comme il ressort de pièces publiées au même lieu (p. 77-78).

Le 18 août suivant, nouvelle requête de Lenoir (*ouvr. cité*, p. 99) au ministère de l'Intérieur, occupé cette fois par Letourneur. Le 7 octobre, lettre écrite par Marchal lui-même au ministère; puis, le 24, requête du même adressée au Directoire (p. 100, 101). L'intervention de Ginguené, qui fut ami de Lenoir, venait pendant ce temps d'emporter l'autorisation, le 16 octobre 1797 (p. 101).

Ces événements sont rappelés en peu de mots dans l'espèce de Journal intitulé : *Notes relatives aux Objets qui sont entrés au dépôt des Petits-Augustins pendant le courant des années dites de la Terreur et postérieurement à cette période* (*ouvr. cité,* p. 402, 409).

La note du catalogue de l'an VI, en partie recopiée aux catalogues suivants, résume ainsi ces mêmes événements : « Le ministre, dit cette note, a autorisé l'échange de ce monument, qui avait été vendu au citoyen Marchal, marbrier, qui devait le faire restaurer. » Autre mention, dans l'*État des Statues transportées et restituées*, dressé en 1816 (Courajod, t. I, p. 191), à propos du groupe principal, porté à Saint-Roch : « Mausolée de Charles de Créqui, écrit

Lenoir, acheté à un marbrier, porte Saint-Antoine. » Un autre rappel, que je mentionne pour mémoire, s'exprime ainsi (*Archives des Monuments français*, t. III, p. 207) : « Ce monument a été échangé à M. Tauré, marbrier. » Erreur de plume évidemment, qui ne saurait rien changer à ce qu'on vient de lire.

Maintenant, ajoutons que la statue de la Religion a subi une restauration, apparemment celle dont le citoyen Marchal la menaçait, et dont Lenoir se sera chargé. Dans l'estampe, elle tient un crucifix. Ce crucifix a disparu, mais on retrouve sous le bras gauche le trou pratiqué dans le marbre par où (d'accord avec l'estampe) il devait passer. Le bras droit était sans doute rompu. Le rapport de l'Intérieur fait pour répondre à la première requête de Lenoir (*Archives des Monuments français*, t. I, p. 78) assure que la main au moins est « mutilée ». On a remplacé ce bras par un bras ancien, débris de quelque autre monument, qui tient un flambeau. Sur ce point encore, il est facile, en examinant la statue, de saisir les traces du raccommodage.

Quant à l'Abondance, qui est entière, on peut voir par l'état du marbre, sous le bras droit, qu'elle était faite pour s'appuyer à un tombeau.

Pour les auteurs de ces statues, on les trouve nommés dans les anciens guides, dans Piganiol, dans Dargenville. Ce sont Mazeline et Hurtrelle : les mêmes qui travaillèrent au tombeau de Letellier à Saint-Gervais.

Décoration de Nicolas Mignard pour l'hôtel de l'Escarène a Avignon.

(Communication de M. L. Demont.)

M. Demont présente les photographies d'une suite décorative peinte par Nicolas Mignard à Avignon, pour le salon de l'hôtel de l'Escarène, de 1655 à 1659[1]. Le thème en

1. Nicolas Mignard fit en 1659 le portrait de Pierre-François Tonduti de Lescarène, « sanlegerius ic avenionensis », que nous connaissons par une gravure de F. Poilly.



NICOLAS MIGNARD.

LE PRINTEMPS.

(Portrait présumé d'une dame de la famille Tonduti-Lescarène.)





est : la Vie d'Apollon. Elle se trouve actuellement dans un château de la Haute-Vienne[1].

Elle est inédite. Le catalogue de l'Exposition d'art provençal (Marseille, 1906) seul en parle, à propos d'un dessin appartenant à M. l'abbé Requin (cf. nº 854). Une note des *Archives de l'art français* y fait allusion (cf. Table générale par M. Tourneux, au mot *Tonduti-Lescarène*).

Par son état de conservation et par le complet de son ensemble, elle offre déjà un intérêt comme témoin de l'art décoratif au XVIIe siècle.

Nicolas Mignard s'y montre excellent paysagiste, et les figures du Printemps et de l'Hiver, qui sont évidemment des portraits, nous font comprendre le succès de l'auteur du *Cadet à la perle* dans ce genre de peinture.

L'intérêt de cette suite s'augmente de la disparition d'une suite semblable, qui fut peinte par Nicolas Mignard aux Tuileries dans « le petit appartement bas qui regarde sur le jardin ». De cette dernière décoration, il ne reste qu'un dessin au Musée du Louvre, représentant Apollon et quatre Muses, et un dessin, classé aux anonymes, lequel, certainement de la main de Nicolas Mignard, était une esquisse pour la Mort des enfants de Niobé. Mais Félibien nous en a laissé une longue description,

1. Elle comprend :

1° Apollon et les Muses (grand panneau central).

2° Quatre grisailles	Apollon et les Cyclopes Apollon au siège de Troie Mort de Coronis Apollon tue le serpent Python	Formant le plafond.

3° Quatre ovales peints : Apollon durant son séjour sur la terre.

4° Quatre médaillons représentant les Saisons.

5° Trois tableaux de nature morte (dessus de portes).

6°	Apollon et Daphné Apollon et Midas Apollon et le satyre Marsyas	Trois grands tableaux, dont deux en largeur et un en hauteur.

7° Diane (plafond d'une alcove).

qui concorde, pour les sujets choisis, avec la liste que nous donnons des tableaux de l'hôtel de l'Escarène[1].

Cette suite nous sert encore à préciser les rapports qui existèrent entre Nicolas et son frère Pierre Mignard. Il y a, au Cabinet des dessins du Louvre, deux dessins de Pierre Mignard, provenant de la collection de Robert de Cotte, qui sont des projets pour le plafond de l'hôtel d'Herwart. Or, ils sont une simple transposition en hauteur du plafond central de l'hôtel d'Avignon[2].

L'hôtel d'Herwart ou d'Erval[3], ancien hôtel d'Épernon, nommé encore hôtel de Longueville, plus tard d'Armenonville, devint l'hôtel des Postes, sis rue de la Plâtrière, aujourd'hui rue Jean-Jacques Rousseau. Pierre Mignard le décora du temps du duc d'Épernon, puis de nouveau quand il appartint à d'Herwart en 1661, ce qui amena de grandes confusions dans l'esprit de tous les historiens qui s'occupèrent de l'art décoratif au XVIIe siècle. Guillet de Saint-Georges, pour commencer, dans son mémoire sur Michel Anguier, décrit parfaitement l' « Apollon sur le Parnasse et les quatre sujets de l'histoire de ce dieu » que Mignard peignit pour d'Herwart, mais il en place l'exécution en 1659.

Il existe au Musée de Lille un « Jugement de Midas ». (No 513 du catalogue 1893 : « Midas debout, couronne en tête, désigne Pan. Apollon, assis et appuyé sur sa lyre, montre Midas à qui poussent des oreilles d'âne » (0m83 × 1m55). Sur fond d'or[4]. Attribué à Pierre Mignard.)

1. Cf. encore au château de Balleroy, à 15 kilomètres de Bayeux, un ensemble décoratif de Nicolas Mignard sur la Vie d'Apollon.

2. Cf. Cabinet des dessins, nos 31329 et 31052. — Cf. encore des études de détails, nos 31138, 31173, 31206.

3. Cf. sur d'Herwart, intendant des finances et protecteur de La Fontaine, Depping, *Un banquier protestant au XVIIe siècle* (*Revue historique*, t. X et XI), et *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1890, article de V. de Swarte.

4. Ces sortes de bas-reliefs sur fond d'or furent très à la mode au XVIIe siècle. J.-B. de Champaigne en peignit quatre (aux Tuileries, dans les appartements du Dauphin) représentant l'Éducation d'Achille (aujourd'hui au Louvre). Nicolas Loir en décora, aux Tuileries également, l'antichambre de l'appartement haut du roi, etc...

— Or, il est la copie du même sujet dans la suite avignonnaise de Nicolas Mignard. Maintenons-en, cependant, l'attribution à Pierre, on verra plus loin pourquoi.

Ce tableau de Lille a intrigué quelques auteurs, que la double décoration de Pierre Mignard dans le même hôtel a déroutés.

Clément de Ris, d'abord, parle ainsi : « Ce panneau provient-il de la galerie de l'hôtel de Longueville, peinte en 1659 lorsque l'hôtel appartenait au duc d'Épernon? »

M. Gonse approuve l'attribution à Pierre Mignard, mais rejette la provenance de l'hôtel de Longueville, « car, en 1659, Mignard, dit-il, y peignit à fresque[1] ». M. Vitry, prenant acte d'une collaboration de Pierre Mignard et de Du Fresnoy à l'hôtel d'Herwart, donne à ce dernier le tableau de Lille[2].

Mais si nous lisons dans l'abbé de Monville la description des travaux faits à l'hôtel d'Herwart en 1664, et non celle des travaux faits à l'hôtel d'Épernon en 1659, si nous nous rappelons la similitude du plafond de l'hôtel de l'Escarène par Nicolas et de celui de Pierre à l'hôtel d'Herwart, nous reportant à cette nouvelle similitude d'un des tableaux de Nicolas Mignard avec celui de Lille, nous conclurons que ce dernier provient avec certitude de l'hôtel d'Herwart, et nous en maintiendrons l'attribution à Pierre Mignard[3].

Faisons remarquer, pour finir, que Pierre Mignard vécut à Avignon de 1657 à 1658, tandis que son frère peignait à l'hôtel de l'Escarène, qu'il retourna dans le Comtat en 1664, à la veille de se mettre à la décoration de l'hôtel d'Herwart, et que Nicolas était présent à Paris à l'époque où il y travailla.

1. Cf. *Gazette des beaux-arts*, 1874, p. 144. — Cf. encore *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1894, p. 1158, art. de M. Braquehaye.

2. « De C. A. Dufresnoy pictoris poemate. » Paul Vitry, *Apud G. Rapilly*, 1901.

3. L'abbé de Monville cite, à l'hôtel d'Herwart, une « Punition de Marsyas » qu'il faut encore rapprocher du même sujet peint à Avignon par Nicolas Mignard.

Documents rassemblés par le comte de Caylus pour écrire l'histoire de l'Académie.

(Communication de M. André Fontaine.)

On connaissait le comte de Caylus auteur de conférences : on ne pouvait guère supposer qu'il eût eu l'intention d'écrire l'histoire des artistes de l'Académie. Mais les nombreux manuscrits réunis dans la liasse portant la cote 2 au Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'École des beaux-arts ne laissent aucun doute sur ce point. S'il n'a pas été mis en lumière jusqu'ici, c'est que l'indication du catalogue a égaré les recherches : on n'y trouve pas, en effet, le nom de Caylus, quoique le doute, comme nous le verrons tout à l'heure et comme le prouve l'examen de l'écriture, ne soit pas possible; le titre donné par le catalogue est le suivant : « Projet pour l'histoire de l'Académie et moyens de l'exécuter. » Ce titre est celui d'une conférence par laquelle débute la série des pièces composant la liasse, et cette conférence n'a que trois pages. Enfin la liasse n'a pas 158 pages, comme on l'a imprimé, mais environ 400 : il est vrai que le dernier feuillet du recueil porte le numéro 258, qui répond à tout autre chose qu'à la pagination.

La liasse comprend d'abord cinq conférences : l'une du 1er mars 1760, dont nous venons de parler, et qui avait échappé à nos précédentes recherches; les quatre autres étaient déjà connues, mais deux d'entre elles, sur la *Sculpture* et la *Légèreté d'outil*, ne nous étaient parvenues qu'imprimées, la première dans le *Magasin encyclopédique* (année 1814), la seconde dans le *Mercure de France* (septembre 1756); les manuscrits prouvent que les textes imprimés sont authentiques et corrects. Les deux autres conférences, sur l'*Amateur* et sur l'*Avantage des vertus de société*, se retrouvent à la Sorbonne ou au Cabinet des Estampes (voir le *Bulletin* de la Société, année 1907, IVe fascicule, p. 102-103).

A la suite de ces conférences viennent des biographies détaillées, que nous connaissions déjà par le manuscrit

du Cabinet des Estampes, à part la vie de Jean-François de Troy, écrite pour une lecture à l'Académie : cette lecture, nous ignorons pourquoi, n'eut jamais lieu. Mais cet ouvrage est excellent et complète sur plus d'un point celui du chevalier de Valory; c'est ainsi que nous y trouvons une description du plafond que l'artiste se proposait de peindre pour le Sénat de Gênes, dont il ne fit que l'esquisse afin de ne pas abandonner de nouveau son père; c'est ainsi que nous apprenons qu'enrichi par son mariage, Jean-François de Troy acheta une charge de secrétaire du roi au grand collège, et que les syndics s'opposèrent deux fois de suite à son admission, la première en alléguant son peu de capacités, la seconde en lui objectant sa profession. Toutefois l'artiste arriva à convaincre les syndics qu'il était digne des fonctions auxquelles il aspirait.

En dehors de ces biographies détaillées, il y a environ 230 notices, parfois extrêmement courtes, parfois plus développées, concernant surtout les artistes du XVIIe et même du commencement du XVIIIe siècle, rangés le plus exactement possible selon leur ordre d'entrée à l'Académie. Chaque artiste a son feuillet ou, pour mieux dire, sa fiche numérotée, puisque certaines fiches ont deux ou trois feuillets; la dernière fiche porte le nº 258. Lorsque les numéros ne se suivent pas, c'est que Caylus a rencontré des académiciens encore vivants ou qui n'exerçaient pas la profession d'artistes, comme par exemple Guillet de Saint-Georges, à propos de qui nous trouvons sur la fiche de Catherine Pérot la mention suivante : « M. de Saint-Georges passé au numéro précédent, parce qu'il n'était point artiste. Je ne sais point parler des historiographes. Comment par exemple me tirerais-je de la vie de Voltaire ? »

Le comte de Caylus consulte les parents des artistes. La fiche de Sébastien Leclerc porte ces simples mots : « Son fils m'a promis d'en faire la vie; ainsi, je ne dis mot. » Celle de Nicolas Coustou : « Coustou d'aujourd'hui m'a promis des mémoires sur son père et son oncle. Il faut les attendre. » Et il donne seulement ce qu'il appelle le « bordereau académique », c'est-à-dire quelques dates inscrites aux archives.

Il semble en effet avoir consulté les archives et les biographies écrites par les anciens secrétaires; il a aussi consulté les livres consacrés aux artistes, comme la *Vie de Mignàrd*, composée par l'abbé de Monville sur la prière de la comtesse Feuquières : « Il y a, dit-il à propos de Pierre Mignard, beaucoup de réflexions à faire sur cette vie. Sa fille en a donné une au public : faudrait-il la suivre? Je crois que oui, mais par extraits, en y joignant ce qui regarde particulièrement l'Académie. Voyez. » Ce mot *voyez* s'adresse certainement à Mariette, qui fut un collaborateur assidu de Caylus et dont l'écriture se retrouve dans beaucoup de ses manuscrits. Dans la *Vie de Thomas Germain*, conservée au Cabinet des Estampes, les marges contiennent des remarques de Mariette adressées à Caylus à la deuxième personne, comme dans une conversation.

L'intérêt de ces fiches est très variable; parfois Caylus copie, avec des changements de rédaction insignifiants, les notices très courtes lues par Lépicié à l'Académie; il lui arrive même de les abréger. D'autres fois, il ajoute un ou deux détails nouveaux dont nous avons pu contrôler par ailleurs l'exactitude, par exemple à propos de Nicolas Dumonstier et de Paul Mignard.

D'autres fois enfin, nous ne trouvons pas de notices antérieures à celle de Caylus. Voici celle d'Abraham Bosse, cet artiste dont on n'avait jamais écrit la biographie à l'Académie, à cause de ses démêlés avec elle : « Abraham Bosse, graveur et savant dans la perspective, se fit rechercher par l'Académie pour l'enseigner à ses élèves et fit l'ouverture de cette école le 9 de mai 1648. Il dédia à l'Académie un livre intitulé : *Sentiments sur la distinction des diverses manières de peintures, dessins et gravures, et des originaux d'avec les copies, mai 1649*. Il continua ses leçons et fut reçu simplement pour la perspective le 7 novembre 1651. C'était un homme emporté qui eut dispute avec Errard pour des figures qu'il avait copiées et avec Le Bicheur sur son traité de perspective. Ses discours et ses procédés le firent renvoyer le 25 juin 1661, et le renvoi fut confirmé par un arrêt du conseil du

24 novembre 1662. » Les faits sont exacts, et Caylus a raison de citer le livre le plus intéressant de Bosse.

Donnons, à titre de curiosité, une autre notice qui prouvera que Caylus trouvait moyen de s'informer quelque peu à propos des artistes les plus obscurs : « D'Agar, peintre de portraits. Cet article est un tissu d'ignorance : on ignore où le peintre est né et le lieu où il est (mort?). Tout ce qu'on sait, c'est qu'il était brave homme, n'ayant été reçu de l'Académie qu'à la troisième présentation en 1675. Il mourut et laissa par testament à l'Académie le modèle d'une tête en carton et un grand dessin à la plume de la colonne de Théodose. L'Académie, peu accoutumée à hériter, ne fut pas insensible à cette succession. »

En résumé, on aurait tort de ne pas consulter des documents qui parfois n'apprennent rien de nouveau, mais qui souvent peuvent devenir instructifs. Pour quelques peintres et pour presque tous les sculpteurs, Caylus a donné une liste aussi complète qu'il a pu de leurs œuvres.

A quelle date s'est-il préoccupé d'écrire l'histoire des artistes de l'Académie? La conférence par laquelle débute le recueil de manuscrits dont nous nous occupons fut certainement prononcée le 1er mars 1760, car le procès-verbal de la séance de ce jour donne de ce document une analyse qui lui correspond exactement. Dans quelques-unes des séances qui suivirent, on fait encore allusion au projet de Caylus qui ne reçut jamais d'exécution sérieuse. On pourrait donc croire que les notices de l'amateur furent ébauchées à la fin de sa vie et interrompues par sa maladie et sa mort.

Cependant, au moment où il compose la notice sur Pierre Mignard, citée plus haut, il semble bien que Caylus n'ait pas encore écrit la vie de ce grand artiste dont il donna lecture à l'Académie dès le 6 mars 1751. En tous cas, la fiche suivante, relative à Antoine Coypel : « Renvoyé comme de raison à M. Coypel, premier peintre du roi », prouve jusqu'à l'évidence que le travail, ou du moins une partie du travail de l'amateur est antérieure à la mort de Carles Coypel, survenue le 14 juin 1752. Il est

à peu près certain que Caylus rassembla ses documents entre 1748 et 1751, époque où il lut à l'Académie les biographies d'un certain nombre d'artistes; car, à partir du 8 mai 1751, nous ne le voyons plus prononcer qu'un seul éloge, celui de Bouchardon, le 4 septembre 1762, et il serait bien extraordinaire que la composition des vies d'artistes ne coïncidât pas avec ses projets d'écrire l'histoire de l'Académie, projets qu'il reprit en 1760, quand il vit la Compagnie se déshabituer des conférences auxquelles Charles Coypel, pendant son directorat, avait rendu la vie.

L'effort de Coypel se produisit en même temps que celui de Hulst, cet admirable travailleur dont le *Mercure de France* fit, dans une notice nécrologique (juin 1754), le bel éloge suivant : « Il avait dépouillé et rassemblé cent six années des registres de l'Académie... Ce travail, dont le public ne doit pas jouir et qui n'a été entrepris que pour la commodité, la curiosité et l'instruction du corps même qui en est l'objet, est tout à fait fini et passe pour extrêmement exact. » Mais, tandis que Hulst ne s'intéressait guère aux artistes que dans leurs rapports avec l'Académie et composait surtout l'histoire générale de la Compagnie et de ses officiers, — conservée à l'École des beaux-arts et pleine de faits exacts, aussi intéressants qu'ignorés, — le comte de Caylus s'occupait surtout des œuvres exécutées par les peintres et les sculpteurs et des qualités qu'elles révélaient. Il faut regretter qu'il n'ait pas réalisé son projet et que nous ne possédions de lui que quelques biographies, comme celles de Watteau, de Jean-François de Troy ou de Bouchardon; mais, lorsqu'on fera des recherches sur un artiste de la fin du XVIIe siècle ou du commencement du XVIIIe, il sera prudent de consulter les notices amassées par lui en vue d'un travail définitif.

Buste de Voltaire et du maréchal de Saxe par Louis-Philippe Mouchy.

(Communication de M. Furcy-Raynaud.)

Le buste du maréchal de Saxe, dont il sera question

ci-dessous, est placé au Louvre sous le nº 783; il est attribué à Pigalle. Le buste de Voltaire est placé à Versailles sous le nº 856[1].

Ces deux bustes, déposés à la salle des Antiques jusqu'en 1793, furent, à la dispersion de celle-ci, envoyés au Musée des Monuments français[2]. Pajou, dans son inventaire, les attribuait tous deux à Pigalle. Lenoir reprit cette attribution, qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours, pour le buste du maréchal de Saxe; le Voltaire est actuellement sans attribution. Il ne faut pas oublier que Pajou, en devenant garde des Antiques, ne trouva aucun inventaire rédigé antérieurement[3]. Ses attributions, faites sans preuves, ne peuvent donc être admises sans vérification, pas plus que celles de Lenoir.

La salle des Antiques, dépôt des sculptures faites pour le roi, contenant uniquement des œuvres faites pour lui, on devrait retrouver dans les archives des Bâtiments tous les documents qui concernent les statues énumérées dans l'inventaire de Pajou.

Or, si nous dépouillons le dossier de Pigalle et les nombreuses mentions qui le concernent dans les registres de comptabilité, nous ne trouvons aucun paiement fait pour un buste de Voltaire ou du maréchal de Saxe; de plus, aucun de ses biographes ne parle de ces bustes; et nous ne les retrouvons dans aucun catalogue d'exposition; on en peut conclure que les deux œuvres d'art qui nous occupent ne sont pas de Pigalle.

Au contraire, nous relevons dans la comptabilité des Bâtiments, sous le nom de Louis-Philippe Mouchy, un paiement de 4,800 livres fait le 21 avril 1780 pour un buste de Voltaire et un buste du maréchal de Saxe.

Ces deux bustes faisaient partie d'une commande de six

1. Ce buste passa longtemps pour être celui de l'abbé Raynal, par Espercieux. M. Gaston Brière a fait justice de cette attribution dans un article de la *Correspondance historique et archéologique* paru en 1901.

2. L'édition de 1810 ne mentionne plus le buste de Voltaire qui dut être retiré du Musée antérieurement à cette époque.

3. Voy. *Procès-verbaux de la Commission des Monuments*, t. II, p. 58-59.

bustes de grands hommes, destinés à être donnés à M. de Marigny, en échange de divers objets.

Enfin, le 16 février 1781, nous relevons encore la mention suivante sous le nom de Mouchy : « Répétition des deux bustes faisant partie de six hommes illustres de ce siècle, etc... »

Mouchy aurait donc fait deux fois le maréchal de Saxe et deux fois Voltaire.

La Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre vient nous expliquer ce fait; il ordonne en effet dans une lettre du 8 octobre 1779 de faire recommencer deux des bustes commandés pour M. de Marigny, les dimensions prescrites n'ayant pas été observées par l'artiste; une autre lettre, en date du 18 octobre[1], nous apprend d'une manière plus précise qu'il s'agit des bustes commandés à Mouchy.

Mouchy reçut donc bien le paiement de quatre bustes; deux d'entre eux se retrouvent dans le catalogue de la vente du marquis de Marigny-Ménars; les deux autres, gardés par l'administration des Bâtiments, furent, suivant l'usage, déposés à la salle des Antiques; ce sont ceux qui nous occupent.

N'oublions pas que Mouchy était le neveu par alliance et l'élève de Pigalle; il travaillait dans l'atelier de son parent, ayant sous les yeux les modèles du Voltaire de l'Institut et du maréchal de Saxe de Strasbourg, c'est ce qui explique la ressemblance très grande de ses deux bustes avec ces œuvres d'art célèbres.

Lettres inédites sur le Salon de l'an X.

(Communication de M. Maurice Tourneux.)

M. Maurice Tourneux résume le contenu de deux lettres inédites sur le Salon de l'an X (1802), dont elles forment un véritable compte-rendu, adressées par Mme de

1. Voy. *Correspondance de M. d'Angiviller*, t. I, p. 259 et 266.

Vandeul, fille de Diderot, à Jacques-Henri Meister qui, de 1773 à 1813, fut le continuateur de la *Correspondance littéraire* de Grimm. Il est piquant de voir juger par la fille du philosophe quelques-uns des artistes dont il avait lui-même parlé à leurs débuts et d'autres aussi qu'il n'avait pu connaître. Ces deux lettres prendront place dans le prochain volume des *Archives* de la Société.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

Tenue le vendredi 15 mai 1908.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Jules Guiffrey, président.

Assistent à la séance : MM. Astier de la Vigerie, A. Beurdeley, H. Bourin, G. Brière, F. Bruel, R. Charlier, H. Clouzot, C. Couderc, L. Deshairs, C. Dreyfus, A. Fontaine, P. Fromageot, M. Furcy-Raynaud, H. Gravereaux, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, René Jean, P. Lacombe, J. Laran, G. Lechevallier-Chevignard, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Pierre Marcel, Frantz Marcou, P. Marmottan, J.-J. Marquet de Vasselot, H. Martin, J. Mayer, Mazerolle, A. Michel, L. Paraff, P. Ratouis de Limay, G. Richard, L. Rosenthal, Roserot, J. Schemit, H. Stein, J. Stein, V. de Swarte, M. Tourneux, A. Tuetey, de Vinck, P. Vitry, Vuaflart.

— Les cinq membres sortants du Comité directeur sont : MM. Henry Havard, Henry Jouin, Lacombe, Henri Martin, Pierre de Nolhac.

— On procède à l'élection des membres nouveaux.

Obtiennent :

38 voix, M. François Courboin, conservateur du Cabinet des Estampes;

38 — M. Raymond Kœchlin, secrétaire général de la Société des Amis du Louvre;

38 voix, M. J.-J. Marquet de Vasselot, conservateur-adjoint au Musée du Louvre;
37 — M. Paul Durrieu, membre de l'Institut;
37 — M. Moreau-Nélaton;
1 — M. H. Clouzot;
1 — M. Roserot.

Sont élus :

MM. François Courboin,
Raymond Kœchlin,
J.-J. Marquet de Vasselot,
Paul Durrieu,
Moreau-Nélaton.

Discours de M. Jules Guiffrey, président de la Société.

Messieurs et chers Confrères,

La Société de l'histoire de l'Art français, réorganisée sur de nouvelles bases avec des règlements rajeunis, vient de terminer sa première année d'existence. Le moment est venu de jeter un coup d'œil en arrière, d'examiner le chemin parcouru, les travaux accomplis, de profiter enfin de l'expérience acquise afin d'apporter, s'il y a lieu, à notre organisation et à nos méthodes de travail les améliorations nécessaires.

Je serai bref, soucieux par dessus tout de ne pas abuser de votre patience et de votre temps, de ne pas noyer dans des développements inutiles les points essentiels de ce compte-rendu.

Vous me permettrez pourtant de vous adresser à tous d'abord mes remercîments de l'honneur que vous avez bien voulu me faire en m'appelant à la présidence de votre Société pendant l'année écoulée. Je tiens aussi à vous exprimer ma profonde gratitude pour le concours actif, empressé, avec lequel vous avez secondé les efforts de votre Comité; c'est grâce à ce concours qu'une entreprise presque condamnée, en quelque sorte expirante, a

reçu une vie nouvelle et comme une seconde jeunesse. Si je ne craignais d'être soupçonné de vouloir payer de compliments intéressés une dette de reconnaissance, je n'hésiterais pas à dire que vous avez créé de toutes pièces une Société modèle. Des séances où le bruit des conversations particulières n'empêche pas les auditeurs d'entendre les communications; des séances où tous les assistants écoutent attentivement, cela se voit bien rarement, nous le savons tous. C'est là un résultat admirable; dès le début, il a donné à vos réunions un caractère très particulier et a singulièrement contribué à nous assurer le concours des travailleurs qui viennent ici dans le but d'entendre et de profiter des travaux de leurs confrères.

Il faut bien le dire aussi : les communications si variées et si nourries, apportées à toutes nos réunions, étaient bien de nature à exciter la curiosité, à mériter l'attention. Les comptes-rendus imprimés dans notre *Bulletin* trimestriel donnent une idée fort exacte de la vie nouvelle que vous avez communiquée à nos entretiens, de la multiplicité des sujets abordés, des questions résolues. Ces études d'ailleurs ne sont-elles pas toutes inspirées de la préoccupation constante de satisfaire aux exigences de la critique moderne. L'histoire des artistes, aussi bien que celle des faits politiques, des institutions, des mœurs, ne s'écrit plus en ajoutant, comme cela se faisait jadis, quelques enjolivements aux récits des anciens auteurs. On exige d'autres preuves que le sentiment ou le goût personnel pour l'attribution d'une œuvre d'art.

Ils la connaissaient bien, cette nécessité impérieuse de recourir aux sources, en faisant table rase des anecdotes suspectes ou des attributions douteuses, ces bons ouvriers de la première heure qui nous ont laissé sur les ducs de Bourgogne, sur la Renaissance des arts à la cour de France, sur nos peintres provinciaux, sur les artistes français à l'étranger des livres qui resteront toujours des instruments de travail de premier ordre. Ils savaient, les Laborde, les Chennevières, les Montaiglon, les Dussieux, les Jal, que les documents originaux, authentiques contiennent seuls la solution de mainte énigme artistique. Les archives publiques et particulières sont de jour en

jour plus explorées. Il s'en faut qu'elles aient livré tous leurs secrets.

Que de fois, au cours des années que j'ai vécues dans la vieille demeure des Clisson et des Soubise, me suis-je promené avec mélancolie dans ces longues et tristes galeries où s'entassent les dix mille registres de l'ancien Parlement, me demandant si jamais on parviendrait à tirer de ces témoins muets du passé le récit des mystères dont ils gardent fidèlement le secret. N'y a-t-il pas là pour l'histoire des arts comme pour celle des mœurs une mine inépuisable? Arrivera-t-on jamais à connaître toutes les richesses qui dorment dans ces solitudes? Le doute est permis. Mais faut-il, devant l'énormité de la tâche, se croiser les bras et renoncer à tout effort?

On peut l'affirmer : nos dépôts publics d'archives et de manuscrits paieront largement la peine des pionniers hardis qui entreprendront hardiment la conquête de ces gisements peu explorés. Pour que l'entreprise donne tous ses résultats utiles, deux qualités primordiales sont indispensables à l'explorateur : la patience et la méthode. Vous le savez de reste, vous tous qui poursuivez sans défaillance votre but pendant des années et qui parfois laissez dormir un travail presque achevé, faute d'un anneau, d'un seul anneau qui manque encore pour rattacher les deux tronçons de la chaîne.

Ah! nous pouvons rassurer ceux qui ont parfois témoigné l'appréhension que l'aliment vienne à manquer à nos publications par l'épuisement des matériaux. Et les minutes notariales ne nous ménagent-elles pas, elles aussi, de précieuses révélations? Depuis quelques années, vous le savez, elles n'opposent plus aux chercheurs un accueil aussi rébarbatif. Souhaitons que cette loi libérale, promise depuis si longtemps, qui doit en assurer définitivement l'accès, et qui n'attend guère les sanctions législatives que depuis une quinzaine d'années, sorte enfin des cartons des commissions parlementaires.

Ne serait-ce pas un honneur, et un honneur profitable de toute manière à notre Société, de hâter la solution de cette question? Et n'avez-vous pas, plus que qui que ce soit, qualité pour intervenir?

Les occasions d'exercer votre initiative, de déployer votre activité ne vous manqueront pas. N'avez-vous pas le droit, vous aussi, de dire et de faire valoir votre opinion au sujet de la gratuité des Musées? Bien des sujets passionnants, d'une incontestable utilité pratique, sollicitent ainsi votre attention. Où pourraient-ils être débattus avec plus de compétence et d'autorité que dans une Société réunissant l'élite des travailleurs voués à l'étude de toutes les questions touchant à l'art?

Ces discussions d'ordre général ne sauraient d'ailleurs vous détourner de l'objet primordial de vos réunions.

Votre dévoué secrétaire va vous présenter un rapport détaillé sur l'état des publications en cours, sur nos projets pour l'avenir. Sans doute, ceux de nos confrères qui suivent régulièrement nos séances ou lisent le *Bulletin* n'ignorent rien des décisions de votre Comité et de ses intentions; mais encore, un résumé précis et complet, offrant un tableau d'ensemble des travaux réalisés ou projetés n'était-il pas superflu.

Vous entendrez ensuite, suivant l'usage, la lecture des comptes de votre trésorier. Vous les approuverez, je n'en fais pas de doute. Vous ne sauriez jamais assez remercier ce trésorier modèle du dévouement qu'il a prodigué à notre Société pendant la période d'épreuves. C'est à ses soins infatigables que la Société de l'histoire de l'Art français doit d'avoir traversé, sans périr, les mauvaises années.

Grâce à vous, Messieurs, grâce à vos efforts constants ces temps sombres sont passés; la prospérité est revenue. Vous avez déployé une admirable activité à nous amener de nouvelles recrues. Ne vous arrêtez pas dans cette voie. Le plus difficile est fait maintenant, puisque le cours normal et régulier de nos publications se trouve désormais assuré. Seulement, de nouvelles ressources s'ajoutant aux anciennes permettraient de concevoir et d'entreprendre de nouveaux projets; la besogne ne nous fera jamais défaut et je vais vous le prouver une fois de plus.

Au cours d'un déménagement récent, les procès-verbaux des premières séances de la Société me tombaient sous les yeux. Ce document présente aujourd'hui un cer-

tain intérêt, et, puisque l'Union des Arts décoratifs a bien voulu prêter un asile à notre bibliothèque et à nos papièrs, en même temps qu'elle offrait à nos séances cette large et cordiale hospitalité dont nous ne saurions assez la remercier, je me fais un devoir de déposer ce registre dans vos archives. A côté de bien des détails insignifiants, ce vieux cahier constate que la première réunion des fondateurs de la Société se tint le 11 avril 1870. Deux autres eurent lieu le 25 avril et le 5 juillet de la même année. La quatrième séance ne fut convoquée que le 3 décembre 1871; vous savez pourquoi. En parcourant ces anciennes écritures, on y rencontre parfois des détails qui présentent encore un singulier intérêt. Telle est la mention de certains travaux dont l'exécution ajournée par suite des circonstances pourrait être utilement reprise. Voici par exemple le projet de réimprimer et d'annoter, avec addition de pièces inédites, les statuts de l'ancienne Académie de Saint-Luc, suivis de la liste des artistes qui en ont fait partie. A vrai dire, les Académies et les Académiciens sont peu en faveur aujourd'hui. Les modestes peintres de l'ancienne maîtrise méritent peut-être une exception. Ne vous semble-t-il pas que cette idée mériterait d'être suivie et soumise à une nouvelle étude? L'histoire de l'Académie de Saint-Luc serait certainement un des chapitres les plus curieux et les plus nouveaux de l'histoire de l'Art français.

Si je ne craignais d'abuser de votre patience, j'aurais à vous signaler encore d'autres projets sérieusement étudiés jadis, dont quelques-uns reçurent même un commencement d'exécution. Il s'agissait notamment de publier un recueil, un *Corpus*, de lettres d'artistes dans le genre de ceux de Jay et de Bottari; mais il fallait, pour éviter des redites, dresser le bilan de ce qui avait déjà paru. C'était un dépouillement immense, entraînant de longues recherches, ce qui fit suspendre l'exécution de ce projet. Ne pourrait-on pas songer à le reprendre?

Il me reste à vous entretenir de diverses questions pratiques sur lesquelles vous avez des décisions à prendre.

D'après l'article 8 de nos statuts, le Comité doit être renouvelé par quart en quatre années. Vous avez donc à nom-

mer cinq nouveaux membres en remplacement de ceux qui sortent du Comité en 1908, non rééligibles avant un an. Ce sont MM. Havard, Jouin, Lacombe, Henri Martin et de Nolhac.

Le Comité a cru devoir établir dès maintenant un tableau de roulement pour les années futures. MM. Georges Berger, Brière, Marcou, Stein, Tourneux sortiront donc en 1909. En 1910 devront être remplacés MM. Jean Guiffrey, Lemonnier, Henry Marcel, Metman et Vitry. Les derniers membres restants du Comité actuel cesseront leurs fonctions en 1911.

Il vous appartient, Messieurs, de désigner ceux de nos confrères qui succèderont aux membres sortants cette année.

Votre Comité a pensé que ces réunions studieuses dont je parlais tout à l'heure ne suffisaient pas pour créer entre personnes vouées aux mêmes recherches ces relations directes et sympathiques, si profitables à l'avancement des travaux de chacun.

Afin d'arriver à créer ces rapprochements, il fallait offrir à nos adhérents l'occasion d'entrer en communication directe dans d'autres conditions que celles où nous nous rencontrons ici. Cette préoccupation a suggéré à quelques-uns d'entre vous l'idée d'un banquet, comme il en existe dans beaucoup de Sociétés de même nature que la nôtre. Cette motion a rencontré une certaine faveur. Il reste aujourd'hui un espace de temps bien limité pour mettre ce projet à exécution avant la séparation annuelle. Votre Conseil a pensé qu'il n'y avait pas un jour à perdre et il a fixé au lundi, 1er juin, la date du premier banquet de notre association.

Veuillez m'excuser, Messieurs et chers Confrères, de m'appesantir sur de pareils détails quand j'aurais préféré ne vous entretenir que des intérêts supérieurs de l'histoire et de l'art.

Il m'a semblé que les questions d'ordre pratique ne devaient pas être négligées et qu'il est bon de régler certains points essentiels sur lesquels on n'aura plus à revenir.

Je manquerais toutefois à un devoir impérieux si je

n'adressais un dernier souvenir, un suprême adieu à ceux de nos confrères que nous avons perdus dans le cours de cette année. Nous avons vu disparaître trois des plus anciens adhérents de notre Société : M. Thomas Arnauldet, jadis attaché au Cabinet des Estampes et depuis longtemps retiré en province, ce qui l'avait peu à peu éloigné des amis et des études de sa jeunesse. MM. Sully-Prudhomme et Louvrier de Lajolais ont laissé un souvenir des plus chers à tous ceux qui les ont particulièrement connus. Notre Société leur doit l'hommage de ses regrets, car ils comptèrent parmi ses premiers adhérents, et s'ils ne prirent pas une part directe aux travaux qui nous occupent, ils ont bien servi l'un et l'autre, dans des milieux différents, la cause qui nous réunit ici, la cause de l'art.

Rapport de M. Pierre Marcel, secrétaire, sur l'état des travaux de la Société.

Messieurs,

Voici l'état des publications de la Société :

Le *Bulletin* est, hélas! la seule des publications de 1907 qui soit achevée. La création du *Bulletin* fut décidée au moment de la reconstitution de la Société à la fin de 1906. Depuis cette époque, cette publication a paru avec une régularité dont il faut reporter tout l'honneur aux membres de la Société qui ont bien voulu nous envoyer leur copie et corriger leurs épreuves avec une grande régularité et une remarquable rapidité.

Il ne faut pas seulement remercier nos confrères de leur zèle, il faut les féliciter aussi de l'unité d'éducation scientifique dont témoignent leurs travaux. Ils ont tous banni de leurs articles la littérature inconsistante qui trop longtemps s'est épanouie dans les revues, au point qu'on pouvait la croire inséparable de la critique et de l'histoire artistique. Nous avons publié une série de notes courtes, substantielles, pleines de faits précis et de rap-

prochements précieux qui ont apporté à nos études un sérieux appoint.

Vous avez pu voir que la forme de notre *Bulletin* s'est un peu modifiée depuis le début. Les communications devenant à chaque séance plus nombreuses et plus importantes, nous leur avons ajouté un titre. Nous avons voulu donner ainsi au *Bulletin* plus de clarté, plus d'air : cette transformation paraît avoir été bien accueillie. Sous le titre de « Notes et Documents », nous avons ajouté une nouvelle rubrique où nous avons publié des textes qui n'avaient pu être lus en séance et des résumés d'articles importants parus à l'étranger, dans des langues étrangères, sur l'art français. Enfin, nous avons illustré le *Bulletin*. Nous l'avons fait du mieux que nous avons pu; mais nous n'avons pas encore atteint la perfection. Les documents graphiques qu'on nous a communiqués n'ont pas été assez nombreux, j'entends les documents importants, car il est indispensable que nos illustrations aient toutes une grande valeur documentaire et ne fassent pas double emploi avec les illustrations des revues artistiques.

Il n'en reste pas moins que le principe de l'illustration est admis par la Société et que ses applications vont devenir rapidement de plus en plus nombreuses. Notre Société ne remplira tout son office que lorsqu'elle pourra publier des documents graphiques en aussi grand nombre que les documents d'archives. C'est à ce but que ses efforts doivent tendre. Nous serions reconnaissants à ceux qui nous apporteraient des projets réalisables dans cet ordre d'idées et plus reconnaissants encore à ceux qui nous apporteraient en même temps des concours généreux pour les réaliser.

Nos *Archives* de l'année 1907 ne seront pas illustrées. Ce n'est pas par principe; ce n'est pas non plus par économie : mais les documents qu'elles vont contenir ne comportaient pas d'illustrations. Je mets tout cela au futur, parce que, hélas! le volume n'a pas encore paru. La faute en est à tous, un peu : aux secrétaires de la Société d'abord qui, pris par d'autres soins, n'ont

peut-être pas mis à la fabrication du volume toute l'activité tenace qu'il aurait fallu; à l'imprimeur aussi, dont vous connaissez toutes les qualités, que ferait valoir encore une célérité plus grande; aux membres de la Société aussi, Messieurs, qui n'ont pas mis à nous apporter les documents pour les *Archives* la même diligence qu'à nous donner les articles du *Bulletin*. Malgré tout, nous touchons à la fin de nos peines. Le volume aura plus de 400 pages. Plus de vingt feuilles sont en pages déjà, et si les auteurs veulent bien presser un peu la correction de leurs épreuves, nous espérons être prêts dans les premiers jours du mois prochain.

Les publications de la Société pour 1907 seront complétées par le seizième et avant-dernier volume de la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, dont nous devrons l'achèvement à la persévérante activité de M. Jules Guiffrey. Ce volume n'est pas encore paru lui non plus; mais il sera distribué très prochainement : tous les bons à tirer en sont donnés. Il n'intéresse pas également tous nos confrères. Ceux qui n'appartiennent à la Société que depuis sa reconstitution, c'est-à-dire depuis 1907, seront fort embarrassés d'avoir le tome XVI d'un ouvrage dont les quinze premiers volumes leur manqueront. Il est vrai qu'ils ont la ressource de les acquérir à prix réduits parmi les publications mises en solde. Pour nos confrères que leurs études n'intéressent pas spécialement à cette publication, le Comité directeur a décidé qu'ils pourraient, s'ils en font la demande, remplacer ce seizième volume publié en 1907 par un des volumes mis en solde et dont la liste est portée sur la couverture du *Bulletin*.

L'achèvement de la publication de la *Correspondance des Directeurs de l'Académie* nous imposera l'an prochain le devoir de proposer au sous-secrétariat d'État des beaux-arts une nouvelle publication pour laquelle pourrait nous être continuée la subvention annuelle de 3,000 francs qui nous est accordée. Nous faisons appel à ce sujet au concours de tous nos confrères. Le Comité des publications examinera avec le plus grand soin les

idées qui lui seront soumises et les propositions qui lui seront faites.

Nous avons aussi, Messieurs, un certain nombre de publications dont le texte est en cours d'achèvement. Voici rapidement leur état d'avancement : M. Paul Cornu s'est chargé d'établir la table des *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*. Il nous remettra son manuscrit à la fin du mois de juin au plus tard. Nous pourrons l'envoyer immédiatement à l'impression; il paraîtra au début de 1909. M. Tausserat-Radel établit, lui, la longue table de la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de Rome*, qui doit compléter le tome XVII de cette publication. Nous espérons avoir son manuscrit en octobre. Il pourra donc paraître quelques mois après celui de M. Cornu. Ces deux grandes publications seront alors tout à fait complètes. Vous savez les services qu'elles rendent déjà aux historiens de l'art français sous l'ancien régime; leurs tables, en les rendant plus aisément consultables, augmenteront encore leur importance.

M. G. Lechevallier-Chevignard a été chargé d'achever l'œuvre entreprise autrefois par Philippe de Chennevières : la publication des *Lettres de Nicolas Poussin*. Il m'a fait savoir récemment qu'il pensait avoir achevé son travail à la fin de l'été. Comme vous le voyez, les publications ne nous manqueront pas pour l'année 1908. La grande question sera de savoir si nos ressources nous permettront de les éditer toutes. Nous l'espérons. Quand même notre budget ordinaire ne serait pas suffisant, nous avons en caisse des économies qui ne sauraient être mieux employées qu'à des ouvrages de cette importance.

En 1908 également paraîtra, avec les quatre numéros trimestriels du *Bulletin*, un nouveau volume d'*Archives*. J'avoue que nous sommes encore assez pauvres en documents pour ce recueil, et je profite de cette assemblée générale pour faire appel à tous nos confrères dont les cartons sont certainement riches en pièces d'archives de premier ordre. J'en connais qui, par modestie, ne veulent pas nous communiquer des ensembles qu'ils ont laborieusement découverts et ingénieusement réunis.

Vous savez enfin que la Société s'intéresse à une dernière catégorie de publications, celles à qui elle accorde son patronage moral et matériel. L'une de celles-ci lui tient surtout à cœur : la publication du fonds Gaignières de la Bibliothèque nationale et de la Bodléienne d'Oxford. L'idée de cet important travail a été émise par un de nos membres les plus éminents, M. Jules Maciet, dont je craindrais de blesser la modestie en faisant l'éloge. Vous vous souvenez que cette idée a été sérieusement étudiée par une commission nommée par votre Comité directeur et que l'exécution en a été confiée à la maison Berthaud, qui se charge à ses propres frais de l'édition. C'est vous dire que les membres de notre Société ne pourront pas l'obtenir gratuitement; on ne pouvait demander un tel effort à M. Berthaud, qu'il faut remercier des réductions de prix qu'il a bien voulu nous consentir. La direction du travail scientifique appartient entièrement à la Société. Elle a été confiée à M. Joseph Guibert, qui est déjà fort avancé dans son travail de classement, et nous pouvons espérer que les premiers albums paraîtront en 1909. Il a été trop souvent question de cette publication ici pour que je m'attarde à vous en parler longuement.

M. Jules Écorcheville poursuit l'établissement de son *Catalogue des manuscrits musicaux de la Bibliothèque nationale*, qu'il a bien voulu mettre sous le patronage moral de la Société. Le premier fascicule pourra paraître en 1910 et les autres suivront très rapidement. Je suis trop incompétent pour vous exposer ici le projet et le plan de M. Écorcheville. Je renvoie ceux qui s'intéressent à ce sujet au rapport de M. Poincaré présenté l'an dernier à l'Institut.

Nous pensons soumettre prochainement au Comité directeur d'autres publications qui sollicitent notre patronage, mais nous ne vous en parlerons que si la Commission des publications les juge dignes d'être admises.

Voilà, Messieurs, le travail accompli, mis en train ou patronné par la Société depuis sa reconstitution. Je vous le répète : nous voudrions que ce travail soit plus abondant encore. Presque tous nos membres sont des savants qui peuvent nous apporter, soit aux séances, soit dans

les *Archives*, soit pour des publications particulières un concours actif, une collaboration intéressante. Le XVIIe et le XVIIIe siècle surtout ont fait l'objet de nos préoccupations jusqu'à présent; mais nous ne dédaignons pas du tout le moyen âge. Nous ne dédaignons pas non plus les artistes contemporains, même très contemporains. Au contraire; il y a de ce côté beaucoup à faire. Que de fois nous regrettons que de consciencieux annalistes n'aient pas toujours pris soin de nous conserver des documents relatifs aux artistes d'autrefois !

Je vous indique en terminant que différentes sociétés ou revues ont bien voulu entrer en communication avec nous. Les plus importantes revues d'art publient, vous avez pu vous en rendre compte, le résumé de nos séances. Des revues étrangères nous demandent de leur envoyer un compte-rendu de nos travaux; plusieurs sociétés nous ont aussi prié d'échanger nos travaux avec les leurs. Nous pouvons d'autant plus aisément consentir à ces échanges que, vous le savez, notre bibliothèque trouve aux Arts décoratifs une hospitalité charmante et que nous avons en M. Léon Deshairs un bibliothécaire parfait.

Voilà, Messieurs, les renseignements que je devais vous donner sur les publications de la Société depuis sa reconstitution. J'exprime en terminant le vœu que notre Société, dont les ressources ne sont pas suffisantes encore pour la tâche qui lui incombe, continue à recruter des adhérents nombreux. Nous ferons notre possible, de notre côté, pour rendre les séances attrayantes, pour nourrir le *Bulletin* d'articles intéressants et d'illustrations précieuses, pour publier enfin, autant que possible sans retard, les volumes annuels d'*Archives*.

RAPPORT DE M. ALEXANDRE TUETEY, TRÉSORIER, SUR L'ÉTAT DES FINANCES DE LA SOCIÉTÉ POUR L'EXERCICE 1907.

Messieurs,

J'ai l'honneur de vous présenter le tableau de la situation financière de la Société de l'Histoire de l'art français pour l'exercice 1907, tableau qui offre un intérêt tout particulier, en raison de la réorganisation de la Société sur de nouvelles bases, votée dans l'Assemblée générale du 9 novembre 1906. Cette réorganisation, en effet, a produit des résultats inespérés, tant au point de vue du nouvel essor donné aux études concernant l'histoire de l'art français que des nombreuses adjonctions qui ont accru dans des proportions considérables les ressources de la Société, attendu que le nombre de nos sociétaires a plus que doublé.

Recettes.

Les recettes au cours de l'année 1907 ont atteint le chiffre de 6,571 fr. 10.

Savoir :

Produit de 118 cotisations	2,360 fr.	»» c.
Souscription ministérielle au t. XV de la *Correspondance*	3,000	»»
Souscription au t. XXII des *Nouvelles Archives*	800	»»
Compte du libraire	117	40
Montant d'un tirage à part du volume des *Nouvelles Archives*	70	»»
Don d'un sociétaire	100	
Revenu des 14 obligations de la ville de Paris appartenant à la Société . . .	123	70
Total.	6,571 fr.	10 c.
A cette somme, il convient d'ajouter l'encaisse qui au 1er janvier 1907 se montait à	6,967	»»
ce qui forme un total de	13,538 fr.	10 c.

Dépenses.

Les dépenses de l'exercice 1907 se sont élevées à la somme de 6,997 fr. 05.

Dont voici le détail :

Débours du secrétaire	414 fr.	90 c.
Un cliché pour le *Bulletin*.	50	60
Frais de copie de documents	73	»»
Frais d'impression de l'*Annuaire*, du *Bulletin* de 1907 et de circulaires administratives	1,179	35
Frais de recouvrement des cotisations.	27	65
Enregistrement de traité	10	»»
Achat de 14 obligations de la ville de Paris, en vertu d'une décision du Comité des fonds	5,241	55
Ensemble.	6,997 fr.	05 c.

La balance s'établit ainsi qu'il suit :

Recettes	13,538 fr.	10 c.
Dépenses.	6,997	05
Reste en caisse	6,541 fr.	05 c.

Actuellement, la Société doit à son imprimeur :

Impression du t. XVI de la *Correspondance des Directeurs de l'Académie*	2,500 fr.	»»
Impression du t. XXIII des *Nouvelles Archives*	1,500	»»
Soit approximativement	4,000 fr.	»»
Ce qui réduira l'encaisse à.	2,541 fr.	05
A cette somme devront s'ajouter les prévisions de recettes pour l'année 1908, représentées par :		
Souscriptions ministérielles aux volumes en cours d'impression.	3,800 fr.	»» c.
Cotisations des membres	3,500	»»
Revenu des obligations.	123	70
Compte du libraire	120	»»
Ensemble.	10,084 fr.	75 c.

Nos ressources disponibles pour l'exercice 1908 peuvent donc être évaluées à plus de 10,000 francs, ce qui permettra de donner au *Bulletin*, si apprécié de nos sociétaires, toute l'ampleur désirable et de l'enrichir de planches de plus en plus nombreuses qui en rehausseront encore la valeur. Nous pourrons sans crainte également poursuivre et mener à bonne fin la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, dont la table générale s'élabore en ce moment, imprimer la table des *Procès-verbaux de l'Académie*, depuis longtemps réclamée, et soutenir de notre patronage l'œuvre si méritoire de la publication des dessins de la collection Gaignières qui se prépare sous la surveillance de notre confrère M. Guibert. Vous le voyez, Messieurs, notre Société, grâce au zèle et à l'activité des membres de son Comité directeur, est en pleine prospérité, et ce ne sont ni les encouragements ni les ressources qui lui feront défaut. De jour en jour elle prend une extension, dont nous sommes heureux et fiers à la fois, et rallie autour d'elle tous ceux qui ont le souci de notre art national; par l'importance et la solidité de ses travaux, par l'intérêt et la variété des communications qui lui sont apportées, elle s'est placée au premier rang des sociétés qui accomplissent une œuvre éminemment utile et font progresser la science.

Lettres de Du Pont de Nemours sur les Salons de 1773, 1777-1779.

(Communication de M. G. Brière.)

M. Gaston Brière présente la copie de documents inédits qui sont communiqués à la Société par M. le Dr Karl Obser, directeur des archives du Grav, duché de Bade. Ce sont des lettres critiques sur les Salons de 1773, 1777 et 1779 écrites par Du Pont de Nemours à la margravine Caroline-Louise de Bade-Durlach. Ces lettres étaient demeurées complètement inédites; une copie, sans attri-

bution d'auteur, avait figuré jadis dans la bibliothèque Goddé, mais on avait perdu sa trace.

M. G. Brière donne lecture de divers passages des lettres et montre l'intérêt des documents par les jugements curieux portés par l'économiste sur des œuvres exposées. Les lettres seront publiées avec une introduction de M. Karl Obser au prochain volume des *Archives de l'Art français* de 1908, qui est en préparation.

SÉANCE DU 5 JUIN 1908.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. André Michel.

Présents : MM. Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Henry Marcel, Pierre Marcel, J.-J. Marquet de Vasselot, H. Martin, L. Metman, André Michel, H. Stein, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry.

Excusés : MM. F. Courboin et G. Brière.

— M. André Michel annonce qu'il n'a pas encore reçu de réponse de M. Valentino au sujet du crédit concernant le volume de la *Correspondance des directeurs de Rome;* M. Tuetey indique qu'il n'y a pas urgence; le crédit en question fait l'objet d'un article spécial dans les prévisions du budget, il ne peut donc être supprimé par les bureaux.

— Le Comité décide de demander pour les membres de la Société des cartes d'entrée pour les musées de la ville de Paris; M. A. Michel se charge de négocier cette affaire avec M. Brown, directeur des beaux-arts de la ville.

— M. Jules Guiffrey demande à M. Henry Marcel s'il ne pourrait pas accorder aux membres de la Société des

cartes d'entrée pour l'exposition Rembrandt; M. Marcel répond qu'il l'aurait fait très volontiers au début de l'exposition en réservant aux membres de la Société une matinée, comme pour les Amis du Louvre, mais qu'actuellement il est trop tard.

— M. André Michel propose de faire délivrer d'abord une carte d'identité aux membres de la Société, cette carte porterait le timbre que grave en ce moment M. H. Nocq. Le Comité s'occuperait ensuite d'obtenir des expositions ou des différents musées de province des entrées de faveur pour les titulaires de ces cartes.

— Le Comité décide de créer un abonnement au *Bulletin* à 10 francs pour les personnes n'appartenant pas à la Société; chaque numéro sera vendu séparément 3 francs.

— Le Comité s'occupe ensuite de la collection qui prendra la suite de la *Correspondance des directeurs de Rome*. M. Jules Guiffrey propose de publier les *Insinuations au Châtelet* et les *Procès-verbaux de l'Académie d'architecture*.

M. Tourneux pense qu'il serait intéressant de publier les papiers de l'Académie d'architecture. Cette proposition est adoptée en principe et M. Henry Lemonnier est chargé par le Comité d'examiner les papiers et d'en faire un rapport à la Société.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. le colonel Astier de la Vigerie, A. Beurdeley, H. Bourin, G. Brière, F. Bruel, R. Charlier, H. Clouzot, C. Couderc, L. Deshairs, Carle Dreyfus, A. Fontaine, P. Fromageot, M. Furcy-Raynaud, H. Gravereaux, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, P. Lacombe, J. Laran, G. Lechevallier-Chevignard, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Pierre Marcel, Frantz Marcou, Paul Marmottan, J.-J. Marquet de Vasselot, Henry Martin, J. Mayer, Mazerolle, André Michel, L. Paraff, P. Ratouis de Limay, G. Richard, L. Rosenthal, Roserot, J. Sche-

mit, Henri Stein, Victor de Swarte, M. Tourneux, A. Tuetey, de Vinck, P. Vitry, Vuaflart.

Un Calvaire attribuable au groupe de Bourdichon.

(Communication de M. François Benoît.)

L'œuvre que nous présentons appartient à la galerie de peinture du Musée de Lille, au catalogue de laquelle elle figure sous le n° 1120. Acquise à Paris en 1895, elle mesure 0m72 en hauteur et 0m56 en largeur; elle est peinte sur une fine toile de lin et encadrée d'une bordure ancienne. Au critique comme à l'historien de l'art, elle offre une matière fort intéressante.

Le premier y découvre des raisons suffisantes d'un jugement favorable.

Bien que le modelé des chairs, établi au moyen de gris légèrement bistrés, soit large, parfois même un peu sommaire, le dessin est précis et exact. Les visages sont suffisamment caractérisés; l'attitude plastronnante de l'officier a été saisie sur le vif, et Jésus, avec ses proportions un peu lourdes, son corps fidèlement imité d'après le modèle, sa physionomie très individuelle, tranche sur la moyenne des images anciennes du Crucifié, généralement plus ou moins conventionnelles par quelque côté.

D'ensemble, l'expression, qui est toujours vraisemblable, paraît plutôt rare et discrète. Toutefois, les marques de la souffrance et de la mort sur la face du Christ comme, sur la personne de saint Jean, celles de la demi-torpeur d'un homme abîmé dans le chagrin sont significatives et émouvantes. Aussi bien le sentiment du dramatique s'annonce-t-il encore par le choix d'un aspect de nature hivernal, en accord avec le caractère funèbre de la scène et aussi par le parti pris d'accuser fortement le phénomène, énoncé par le récit évangélique, d'un obscurcissement merveilleux du ciel.

La composition est quelque peu naïve, mais la présentation est assez pittoresque et des qualités d'élégance et

de distinction sont appréciables dans le drapé des étoffes et dans les poses : celle de l'officier, notamment, a grande tournure et elle est fort décorative.

La peinture est très harmonieuse, et si l'on tient compte de la double dégradation qui résulte pour les pigments de leur liaison à de la détrempe et de l'apposition de celle-ci sur un linon, le coloris paraît d'une richesse relative.

C'est au rouge, en effet, qu'appartient la gamme maîtresse, dont la prépotence est nettement marquée. Par son étendue comme par son énergie, la couleur garance du manteau de l'officier frappe dès l'abord et affecte profondément notre rétine : l'écarlate sombre de celui de saint Jean confirme l'effet que prolongent une reprise de garance sur la visière de la coiffure du soldat en arrière-plan et beaucoup de rose hâlé étalé par la chair du mauvais larron. Déjà puissantes par elles-mêmes, ces notes sont encore renforcées par le contraste de la première avec un vert de gris chaud, un vert mousse et un vert noirâtre exposés par d'autres parties du costume de l'officier; de la seconde avec le vert roux des herbes et avec le bleu presque vert de la draperie de la Vierge; de la dernière, enfin, avec la nuance verdâtre de la zone obscure du ciel.

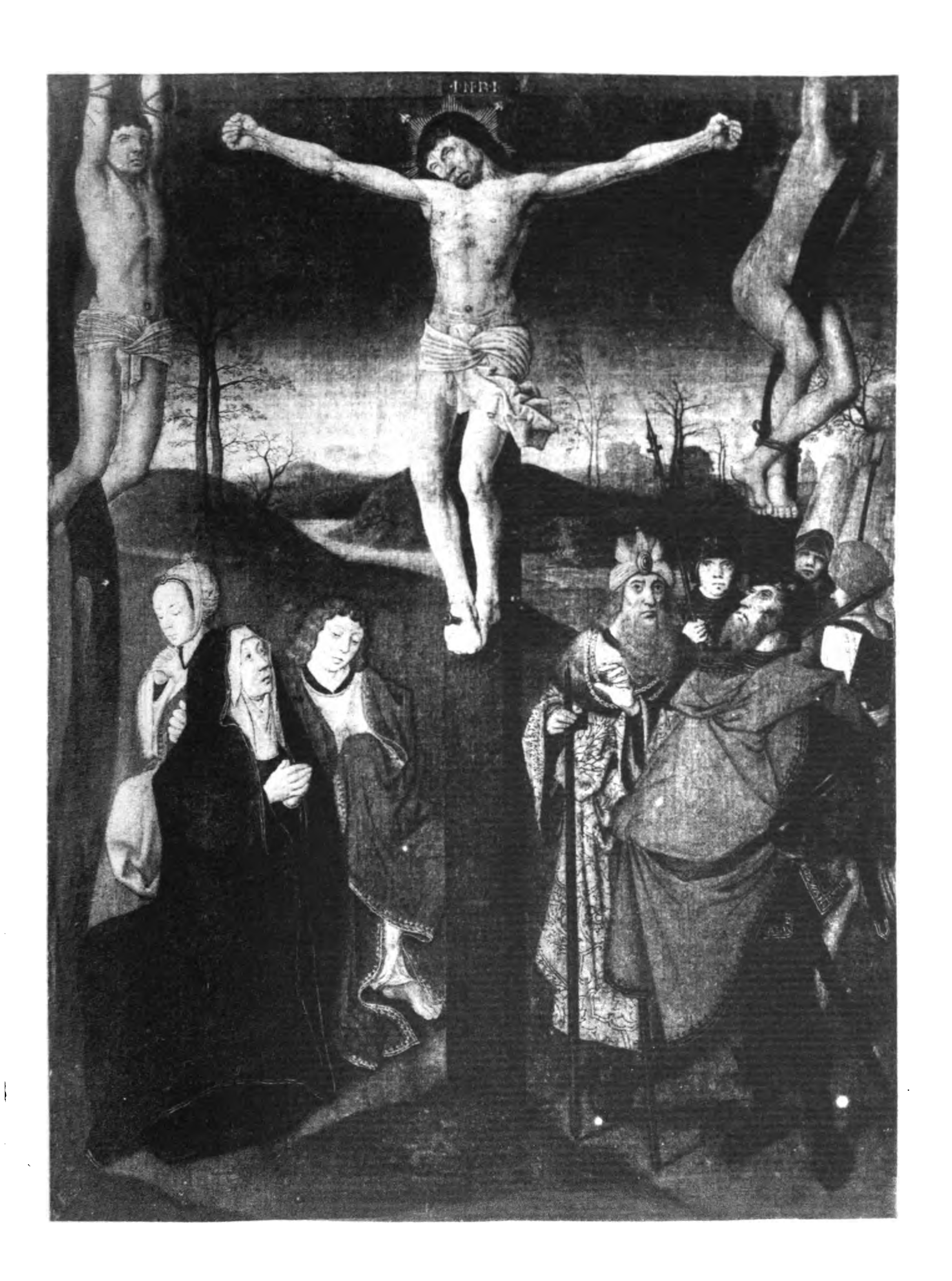
L'impression reçue en second lieu s'accorde avec celle que nous venons d'analyser, car c'est au jaune qu'elle ressortit : or dégradé vers l'ocre et un peu éteint de la robe de l'homme barbu; or des bijoux et des passementeries; ocre claire de la femme agenouillée à gauche; gris orangé des turbans et des chausses de l'Oriental à droite; gris jaune du teint un peu blafard des chairs; gris jaunâtre du sol. Le tout joue avec le bleu sombre verdissant du manteau de la Vierge, le bleu d'acier des armes, le bleu pastel des collines lointaines et l'azur pâle du ciel.

Quant au blanc, sauf une tache crue sur la casaque du soldat à turban, il tend vers le vert d'eau ou vers une nuance bise.

L'exécution est sûre et légère, mais un peu monotone.

On ne s'explique pas que le catalogue ait pu classer cette peinture à l'École flamande, de laquelle toutes ses

Calvaire attribuable au groupe de Bourdichon.
(Musée de Lille.)



caractéristiques la différencient autant qu'elles l'apparentent à l'École française, plus exactement à celle de la Touraine.

Tout d'abord, nous avancerons une référence de caractère ethnographique : les types de nos personnages sont, sans conteste, du pays tourangeau; en particulier, le dessin typique de leur nez, à l'arête légèrement creusée et au bout un peu saillant, est tout à fait signalétique.

Cependant, nous pouvons citer des témoins de l'ordre artistique.

Le premier sera un tableau à trois compartiments représentant le Portement de croix, le Calvaire et la Mise au tombeau, exécuté en 1485, jadis dans la chartreuse du Liget-lès-Loches, présentement accroché au mur septentrional de la nef de l'église Saint-Antoine à Loches et qui figura à l'Exposition des Primitifs français (nº 69).

En plus d'un air général de famille, il rappelle notre morceau par un aspect de nature semblable comportant les mêmes formes de collines, le même genre de rocher en aiguille, la même couleur noirâtre du ciel au zénith, une même teinte des chairs, une analogie extrême des types, la réédition par saint Jean, dans la Mise au tombeau, de la tournure et du geste de la femme à gauche de notre composition, enfin l'exacte répétition par une femme soutenant la Vierge de l'attitude et de la position de la main droite de notre apôtre.

Toutefois, l'hypothèse d'une commune origine des deux œuvres est interdite par les différences qu'opposent la stature plus élancée de Jésus et la tonalité plus claire du coloris, distinctives du tableau de Loches.

Celui-ci a été attribué à Bourdichon pour la raison qu'on peut interpréter comme un monogramme de l'artiste les lettres F. I. B., inscrites sur le rocher du sépulcre, à gauche d'un moine donateur en prières. La place de ces caractères et aussi, étant donnée l'époque, l'invraisemblance d'une signature en pareille évidence ruinent à nos yeux cette argumentation. Cependant c'est, sinon à Bourdichon en personne, du moins à son groupe que nous attribuons cette peinture, au même titre que la nôtre.

En ce qui concerne cette dernière, nos raisons sont les suivantes.

Sa confrontation avec les miniatures, œuvre de Bourdichon ou de collaborateurs sous sa direction[1], dans les *Heures d'Anne de Bretagne*, dans le *Missel de Tours*, dans les *Heures de Charles VIII*, dans les *Heures de Ferdinand Ier* dites *Heures d'Aragon* (mss. latins de la Bibliothèque nationale, nos 9474, 8861, 10532, 15370) décèle des ressemblances aussi nombreuses qu'incontestables : leur évidence est particulière quand on prend pour témoin le dernier de ces manuscrits[2].

Une première catégorie est fournie par la comparaison des visages. C'est celui de notre Vierge, dont on reconnaît partout les particularités essentielles, notamment dans la Pentecôte (fol. 206) des *Heures d'Aragon;* dans l'Annonciation (fol. 26 vo), dans le Calvaire (fol. 47 vo), dans la Sainte-Famille (fol. 215 vo) des *Heures d'Anne de Bretagne;* dans l'Ascension (fol. 221) du *Missel de Tours;* dans le Calvaire (fol. 120) des *Heures de Charles VIII.* C'est encore celui de notre saint Jean qui répète, en la vieillissant, la face du Saint Michel des *Heures d'Aragon* et de celles de Charles VIII. C'est encore celui de notre homme barbu qui est le masque commun à tous les vieillards nobles de l'illustration de ces volumes : Père éternel de la Trinité (fol. 155 vo) des *Heures d'Anne de Bretagne* et des *Heures d'Aragon;* Hérode (fol. 168), Saint Antoine (fol. 372) des *Heures d'Aragon;* grand prêtre dans la Purification (fol. 96) des *Heures de Charles VIII.* C'est, enfin, celui de notre officier, dont une sorte de sosie figure

1. Cf. les études de M. Mâle dans la *Gazette des beaux-arts*, années 1902 et 1904. A notre avis, il importe de distinguer nettement le premier des manuscrits cités des trois suivants qui révèlent une même direction, mais trahissent des mains différentes.

2. Ce nous est un devoir agréable d'adresser nos vifs remerciments à MM. Henry Marcel, administrateur général de la Bibliothèque nationale, et H. Omont, conservateur du Département des manuscrits, pour l'empressement qu'ils ont mis à nous faciliter l'étude de ces œuvres précieuses.

dans la même attitude au premier plan du Calvaire (fol. 194) des *Heures d'Aragon*.

Aussi bien plusieurs des traits caractéristiques de nos personnages appartiennent-ils à une formule dont l'application est courante dans les manuscrits en question : tels un relèvement exagéré du segment extérieur du sourcil, le dessin de l'œil levé et surtout celui des yeux mi-clos si typique par sa forme d'accent circonflexe renversé; et, — de tous le plus signalétique, — l'arrangement de la bouche avec l'épaisseur excessive de la lèvre inférieure et l'abaissement presque forcé des commissures qui distingue *tous* les visages des *Heures d'Aragon* et presque tous ceux des *Heures de Charles VIII* et du *Missel d'Aragon*.

La similitude des paysages n'est pas moins frappante : partout apparaissent notre terrain mamelonné et nos rochers en aiguille.

Une analyse comparée des partis pris et des motifs préférés de part et d'autre fournit encore un groupe considérable d'analogies probantes. Elle découvre, en effet, un drapé semblable des étoffes, l'alternance pour le geste de la prière de mains jointes et de mains croisées, un goût pareil pour les effets de lumière; la présence dans le Calvaire des *Heures d'Anne de Bretagne*, à la même place, d'une femme pareille, sous le triple rapport de l'action, de la pose, de la tournure, à celle qu'on voit agenouillée à gauche de notre composition; une même manière de poser la main sur l'épaule de la Vierge adoptée par notre saint Jean et par l'apôtre dans le Calvaire (fol. 194) des *Heures d'Aragon;* l'existence sur des frises derrière les images de Saint Marc (fol. 352) et de Saint Dominique (fol. 360) des *Heures d'Aragon* d'inscriptions toutes semblables, — y compris la lettre *W*, — à celle qui se lit sur le galon de la tunique de notre officier.

Cependant, le style de ces miniatures se différencie de celui de notre pièce par plus de sveltesse dans les formes, par plus d'élégance dans les attitudes, par plus de clarté dans l'harmonie.

En somme, de l'ensemble de nos observations se dégage

la conclusion que l'auteur du Calvaire du Musée de Lille appartenait à un groupe auquel Bourdichon donnait le ton; que, selon toute vraisemblance, il était attaché à son atelier, au passage du XVe siècle au XVIe, et que, peut-être, il ne faisait qu'un avec l'illustrateur des *Heures d'Aragon*.

Note sur Jean-Martial Fredou et sur trois portraits inédits du duc de Bourgogne, du comte de Provence et du comte d'Artois peints par cet artiste en 1761.

(Communication de M. François-L. Bruel.)

Jean-Martial Fredou (né vers 1711 à Fontenay-le-Père, mort à Versailles en 1795) ne fut pas seulement le copiste[1] un peu vivement pris à partie par le marquis de Chenne-

1. Voici le relevé des décorations et copies commandées à Fredou emprunté à l'*Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi*, de M. F. Engerand, et aux notes d'artistes et ordonnances de leur paiement conservées dans les cartons de la Maison du Roi des Archives nationales (O[1] 1922 *a*) :

« 1757. Une perspective pour être placée dans le petit jardin de Madame la Dauphine [Marie-Josèphe de Saxe] au château de Versailles.

« 1761, juin. Sujets chinois destinés au cabinet de la Reine à Versailles, décoration exécutée en commun avec La Roche, Prevot et Coqueret.

« 1768. Copie du portrait du Roi en pied d'après Michel Vanloo. Payée à l'artiste 500 livres. (Musée de Versailles, n° 3753.)

« 1770, juin. Portrait du feu Dauphin [père de Louis XVI], la tête copiée d'après le pastel de Roslin, le fond et l'attitude d'après Natoire. Destiné à la princesse Christine de Saxe. Payé 1,000 livres.

« 1772. Deux copies réduites du portrait de Louis XV de Michel Vanloo, l'une destinée pour Mme Louise aux Carmélites de Saint-Denis. 500 et 300 livres.

« 1776. Copie arrangée du portrait d'Anne d'Autriche par

vières dans ses *Portraits inédits d'artistes français*[1]. Il faut dire que ce critique et aussi Paul Mantz, dont il adoptait en la circonstance la façon de voir, basaient surtout leur jugement sur un assez mauvais crayon censé représenter Antoine Portail et que conserve le Cabinet des Estampes[2]; or, ce dessin qui porte, il est vrai, à l'angle inférieur de gauche, le mot *Frédoux* écrit à l'encre avec une faute d'orthographe, est signé *A. N. D. F. F. 1757*, et l'on avouera qu'il faut une certaine bonne volonté pour y reconnaître les initiales de Jean-Martial Frèdou. D'ailleurs, très malhabile et plutôt semblable à l'essai d'un mauvais écolier, comparez-le au spirituel et délicat portrait du même Portail que grava Jean-Charles François (1717-1769) en manière de sanguine d'après son beau-frère[3] Fredou, et vous n'hésiterez pas à revenir sur

Pourbus, alors à Versailles à la Surintendance. Destinée au duc de Parme. 1,000 livres.

« 1778. Réplique du portrait du feu Dauphin copié en juin 1770 pour Christine de Saxe, destinée au duc de la Vauguyon, ancien gouverneur de Louis XVI. 1,000 livres. (Musée de Versailles, n° 3792.)

« 1784. Copie du portrait du feu Dauphin d'après un pastel de la Tour. Destinée à la princesse de Piémont. 300 livres.

« 1784. Copies du portrait de Louis XV par Michel Vanloo et de celui de Marie Leczinska par Nattier. Destinées pour la chambre du Roi. 400 livres chaque.

« 1786, avril. Copie du portrait en pied de Louis XVI par Duplessis. *Destinée à servir de second original à Versailles pour faciliter les copistes*. 1,200 livres. »

Ajoutons aux copies exécutées par Fredou celles du Combat de Leuze de Parrocel (Versailles, n° 2136), de la Sainte-Famille de Gennari (placée aux Carmélites de Saint-Denis), des portraits de Mme Sophie et de Philippe, duc de Parme (Versailles, sans doute le n° 2182 et certainement le n° 3874), tous deux par Nattier.

1. Notice accompagnant la reproduction du portrait au crayon censé représenter Portail et attribué par l'auteur à Fredou, p. 21.

2. Cabinet des Estampes, Ne 30 rés.

3. François avait épousé Marie-Catherine Fredou, sœur de notre artiste et peintre elle-même. Son mari a gravé d'après

une aussi désobligeante attribution. Quelques très fins profils de femmes, un gracieux buste de jeune garçon et d'autres dessins[1], également gravés par François dans cette même manière de crayon qu'il inventa témoigneraient encore, au besoin, de la facilité et du talent de Fredou.

Il est regrettable que ce soit encore et seulement par des gravures que nous ayons connaissance d'œuvres où se fût sans doute affirmée l'originalité de cet artiste. En 1752, c'est la gravure par François d'un portrait du célèbre comte de Saint-Florentin : *Peint par J.-M. Fredou et gravé par son frère J.-C. François. 1752. A. P. D. R. A Paris, chez l'Auteur, au Triangle-d'Or, à l'Hôtel des Ursins Et à la Commette et à l'Image saint Benoît, rue S. Jacques.* C'est le portrait du fameux chirurgien, premier médecin de Louis XV et surtout économiste François Quesnay, lui-même graveur et élève de Cochin, *le buste peint par Fredou et le tout fait inssi*[2] *par J.-C. François, graveur du Cabinet du Roi.* Tilliard grave un portrait de l'abbé Chappe d'Auteroche d'après une peinture de Fredou; Cathelin met en vente en 1773 chez Bligny, lancier du Roi, cour du Manège, aux Tuileries, la gravure d'un portrait du comte d'Artois peint par Fredou, et vers la même époque il grave également d'après Fredou une très curieuse Marie-Antoinette, à la coiffure agrémentée de plumes, de brillants et d'une ruche retombant sur la nuque, au corsage décolleté garni de dentelles et de fourrures et orné d'un bouquet de roses et de lis bizarrement fixé au-dessus du sein gauche.

elle le portrait d'Alexandre Savérien, auteur de l'*Histoire des philosophes modernes*. Mais MM. Portalis et Beraldi font erreur en lui attribuant le portrait de Quesnay (*Les graveurs du XVIIIe siècle*, t. II, p. 214); ils semblent n'avoir point soupçonné l'existence de son frère. Un portrait de Marie-Catherine Fredou par Carle Vanloo faisait partie de la collection B. Fillon.

1. Cabinet des Estampes, *Œuvre de François*, Ee 9.

2. François s'est plu à y faire usage des différents modes de gravure suivants : la tête est en manière noire, la draperie au burin, la bordure et le fond en manière de crayon, les accessoires au lavis et le piédestal au crayon noir et blanc. Huber et Rost (t. VIII, p. 154), à qui nous empruntons cette remarque, ont lu le nom de Fredou : « F. Sredon. »

Si nous recourons aux textes, voici ce qu'imprime la *Gazette de France* du 3 septembre 1773 (p. 320) : « Monseigneur le comte de Provence ayant fait l'honneur à son régiment d'infanterie de lui envoyer son portrait, peint par le sieur Fredou, *son premier peintre*[1], ce régiment, qui est en garnison au Havre-de-Grâce, prit les armes le 25 du mois dernier sous les ordres du comte de Virieu-Beauvoir, commandant au Gouvernement du Havre, et alla recevoir aux portes de la ville ce portrait qui fut porté à travers une haie de soldats, au bruit de l'artillerie des remparts et des cris répétés de : « Vive le Roi et Monsei-« gneur le comte de Provence », jusqu'à la citadelle. » Sans doute faut-il voir cette toile dans le beau portrait du futur Louis XVIII exposé au Musée de Versailles (nº 3896). Et probablement le portrait du comte de Provence peint par Fredou que nous signale obligeamment M. H. Stein dans la collection de la comtesse de Messey n'en est-il qu'une réplique. A part ce portrait et un intéressant croquis de la collection Gatteaux[2], une tête de Louis XVI, *dessinée d'après nature par Martial Fredou à Versailles le 22 septembre 1788*, on risquerait de ne connaître Fredou qu'à travers les gravures de quelques-unes de ses œuvres (nous ne faisons pas entrer les copies en ligne de compte).

Heureusement, nous savons encore quatre petits portraits, l'un au Musée de Versailles, les trois autres dans une collection particulière, dénotant chez cet artiste, sinon un talent exceptionnel, du moins beaucoup de goût et une habileté fort appréciable. Leur histoire, aussi bien au pre-

1. Dès 1773, en effet, l'on trouve Fredou qualifié de premier peintre de Monsieur; il est probable qu'il faut entendre les termes de la lettre du marquis de Noailles à Doyen, citée par notre érudit confrère M. H. Stein, un peu différemment de la façon dont il l'a fait. L'arrangement soumis par Doyen au marquis de Noailles consistait peut-être en un partage avec Fredou des émoluments de la place de premier peintre de Monsieur. En tous cas, nous trouvons encore Fredou qualifié tel en 1776 (*Société des beaux-arts des départements*, 1888, 12e session, p. 245).

2. Musée du Louvre. En voir une reproduction au Cabinet des Estampes (*Portraits*, N 3, vº *Louis XVI*).

mier qu'aux trois autres qui font l'objet plus spécial de cette communication, est liée aux mêmes circonstances et présente l'intérêt d'être consignée en un document peu contestable. Voici ce qui ressort de la lecture d'une ordonnance de paiement en date du 25 mai 1766, dont l'original est conservé aux Archives nationales dans les cartons de la Maison du Roi (O[1] 1922 *a*, dossier *Fredou*). En 1760, Louis, dauphin de France, et sa seconde femme, Marie-Josèphe de Saxe, commandèrent à Fredou les portraits de leurs enfants, le duc de Bourgogne, le duc de Berry (le futur Louis XVI), le comte de Provence (le futur Louis XVIII), le comte d'Artois (le futur Charles X). Cette année même, l'artiste exécuta d'abord, le 15 mars, une étude aux trois crayons du duc de Bourgogne, l'aîné; ensuite, le 25 avril, trois études également aux trois crayons du duc de Berry et du comte de Provence, en habits de hussards et en bonnets à plumes, et du comte d'Artois, en jaquette décolletée et nu-tête; enfin, le 28 décembre, une seconde étude, toujours suivant le même procédé, du duc de Bourgogne, déjà condamné par la maladie, en robe de chambre et bonnet de nuit. De ces cinq études, on peut voir la dernière, actuellement au Musée de Versailles, dans le cabinet du conservateur (nº 4398).

Cependant, l'année qui suivit, Fredou, resté sans doute à cette fin en possession des quatre premières études, exécutait d'après elles quatre portraits à l'huile, livrés le 30 juillet 1761 et dont trois sont aujourd'hui la propriété du baron d'Elfau de Pontalba. C'est à son extrême obligeance que nous devons d'avoir pu les photographier et en donner ici deux reproductions; ce sont ses précieuses indications, jointes aux renseignements déjà fournis par l'*Inventaire* de M. F. Engerand, qui nous ont permis cette identification. Il n'est pas de commentaire plus instructif et plus précis à la fois de ces trois toiles que le libellé même de l'ordonnance de paiement. Voici pour la première :

« Le 30 juillet 1761. Le portrait de Monseigneur le duc de Bourgogne, peint à l'huille, avec beaucoup de soin, en

LOUIS-JOSEPH-XAVIER,

DUC DE BOURGOGNE

(13 septembre 1751-22 mars 1761).

En habit de velours vert brodé d'or.

LOUIS-STANISLAS-XAVIER,

COMTE DE PROVENCE (LOUIS XVIII)

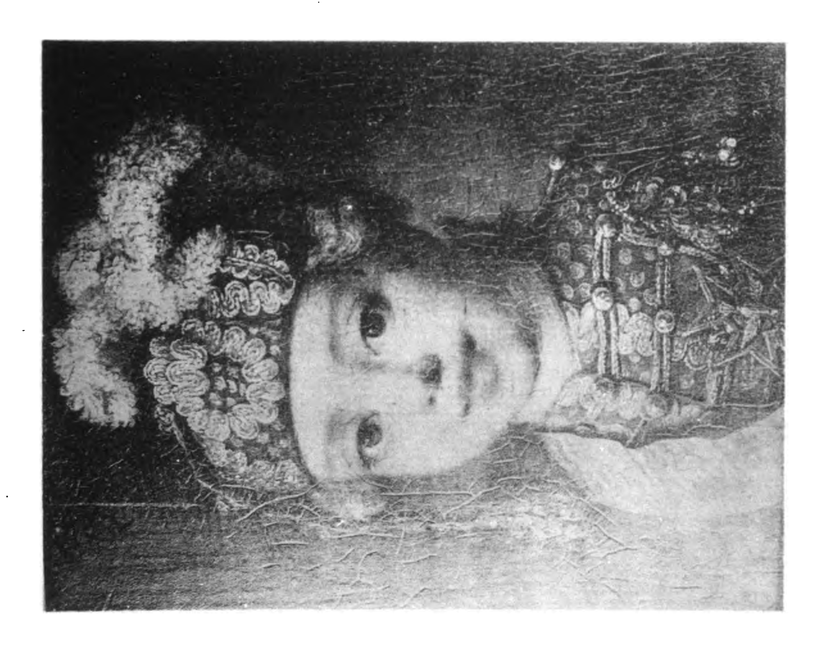
(Né le 17 novembre 1755).

En habit et bonnet de hussard vert.

Portraits à l'huile peints en 1761 par Jean-Martial Fredou,
D'après ses études aux trois crayons dessinées à Versailles le 15 mars 1760.

(Appartiennent à M. le baron d'Elfaud de Pontalba.)

[illegible] ance [illegible] est [illegible]
[illegible] XVIII [illegible] trois [illegible]
[illegible] restes [illegible]
[illegible] soin, en



habit de vellour couleur de cerise, brodé en argent, buste de cinq pouces de large sur sept pouces de hauteur, cy . . . . 300 livres.

« Pour la bourdure sculptée et dorée . . 18 livres. »

Ajoutons, comme l'a fort bien remarqué M. Engerand, que l'artiste a dans ce portrait rendu de façon très émouvante le caractère souffreteux du visage du petit prince, atteint dès lors d'une maladie qui devait l'emporter un an environ après l'étude au crayon qu'en avait fait Fredou, sans doute au moment même où l'artiste travaillait au portrait définitif à l'huile. Né le 13 septembre 1751[1], Louis-Joseph-Xavier, duc de Bourgogne, après avoir risqué d'être empoisonné, l'année même de sa naissance, par une femme de chambre, la Sauvé, fit, à l'âge de neuf ans, une chute malencontreuse qui le rendit boiteux : en voulant le placer sur un grand cheval de carton, l'un de ses quatre gentilshommes de la Manche, le capitaine marquis de la Haye, le laissa tomber très lourdement; bientôt se déclarait une tumeur à la hanche dont il mourut l'année suivante, le 22 mars 1761. Le petit prince, auquel le maladroit avait demandé le silence, ne parla jamais de cet accident. On cite bien d'autres traits de son noble caractère et de la vaillance dont il ne se départit point durant un long martyre. Son intelligence était à la hauteur de son moral et peut-être, s'il avait vécu, son règne eût-il été bien différent de celui de son frère Louis XVI, auquel il prodiguait, sur son lit de mort, d'excellents avis de conduite. Il avait dix ans.

Remarquons encore que la description donnée par l'ordre de paiement comporte deux variantes d'avec la toile que possède le baron de Pontalba : l'habit n'est point dans cette dernière couleur cerise, mais vert, et la broderie n'y est point d'argent, mais d'or. Nous sommes

1. Ces détails sont empruntés à l'intéressant volume de M. C. Stryienski, *La mère des trois derniers Bourbons, Marie-Josèphe de Saxe*, Paris, Plon, 1903, p. 126 et suiv., 244-255.

donc en présence d'une réplique de la main de Fredou, dont la grande habitude de recopier les toiles d'autrui, à plus forte raison les siennes, nous est connue; la disparition touchante du duc de Bourgogne avait dû nécessiter, afin de les offrir aux personnes de sa maison, suivant l'usage, des répliques du dernier[1] portrait du petit prince. D'ailleurs, à part cette variante de couleur, mêmes dimensions et, surtout, analogie presque parfaite avec la gra-

1. On peut voir au Musée de Versailles (nº 3887) un portrait du duc de Bourgogne, alors âgé de trois ans, peint par Nattier en 1754 et exposé au Salon de 1755. De même au Musée de Saint-Quentin, outre la préparation de La Tour signalée ci-après, citons celle d'une tête très expressive du jeune prince (nº 51). — Nous découvrons au dernier moment dans la *Collection de Portraits* du Cabinet des Estampes, *verbo* France (Louis-Joseph-Xavier-François, dauphin de), la photographie, classée par erreur à cette place, d'un autre portrait du duc de Bourgogne par Fredou. Il présente avec celui du baron de Pontalba une évidente analogie de physionomie, mais paraît de beaucoup plus grandes dimensions; le petit prince y est en outre vu à mi-corps, est vêtu d'un habit entièrement brodé et a le chapeau sous le bras gauche; le visage est d'ailleurs, comme dans le portrait appartenant à M. de Pontalba, de trois quarts à gauche. Il s'agit, à notre avis, d'une seconde toile, beaucoup plus finie et visant à l'effet, mais dérivée de la première. Le portrait fut, suivant le cartouche de son cadre ancien, « *donné par Monseigneur le Dauphin* [père de Louis XVI] *au marquis de Sinety* ». Ce personnage était le sous-gouverneur préféré du duc de Bourgogne et l'on conçoit fort bien que les parents du jeune prince défunt aient commandé pour lui ce souvenir à Fredou; l'artiste paraît d'ailleurs, à n'en juger que par la photographie, avoir pleinement réussi à en faire une œuvre de beaucoup de délicatesse et de sentiment. Ce portrait appartient encore au marquis actuel de Sinety, également possesseur du célèbre portrait de Mme de Gramont-Caderousse, née de Sinety, peint par Mme Vigée-Lebrun. — Le marquis de Sinety conserve également une réplique par Fredou de l'étude aux trois crayons du duc de Bourgogne sur son lit de malade du Musée de Versailles (nº 4398). Elle fut *donnée par Monseigneur le Dauphin à M. le marquis de Sinety, s.-gouverneur des Enfans de France, en 1765.*

vure qu'exécuta Beauvarlet, sans nul doute d'après le premier original, à habit couleur de cerise, pour l'*Éloge historique de Monseigneur le duc de Bourgogne*, écrit à la requête des parents par Le Franc de Pompignan[1].

Quant aux deux autres portraits représentant le futur Louis XVIII, alors âgé de six ans, et le futur Charles X, âgé de quatre ans, ils correspondent absolument en tous points aux deux descriptions que l'on va lire :

« Le portrait de Monseigneur le comte de Provence, aussy en habit d'hussard vert et argent, la tette couverte de son bonet d'hussart garny de plumes; même forme et grandeur, aussy en buste . . . . 300 livres.

« Pour la bordure dorée et sculptée . . . 18 livres.

« Le portrait de Monseigneur le comte d'Artois, peint aussy à l'huille, même forme et même grandeur, en jaquette de velour coulleur de cerise, garny de martre, la tette découverte, cy . . . . 300 livres.

« Pour la bordure..., etc... »

Le portrait du duc de Berry, que nous n'avons malheureusement pu retrouver, et que Fredou peignit dans le même format, à la même date, représentait le futur Louis XVI en habit de hussard bleu; le comte de Provence est, lui, en habit de hussard vert; La Tour, dans la grande préparation du Musée de Saint-Quentin représentant Marie-Joseph de Saxe et le duc de Bourgogne, avait de même vêtu ce dernier en hussard (nº 85). Mais ce serait une erreur de croire que seuls les enfants royaux fussent alors habillés de ce costume qui paraît avoir joui d'une grande vogue.

Sans parler de l'un des deux enfants de Béthune, du tableau bien connu de Drouais, le graveur J.-G. Wille nous rapporte quelque part dans son *Journal* avoir promené son fils affublé de la sorte, et l'on pouvait voir

1. *Éloge historique de monseigneur le duc de Bourgogne...*, Paris, Impr. royale, 1761, in-12, portrait par Beauvarlet d'après Fredou, frontispice de Cochin fils (Bibl. nat., Imp. Lª 27, 2808).

récemment à l'Exposition des cent pastels un délicieux Perroneau de la collection Veil Picard, l'enfant Boyer, en costume de hussard bleu[1].

Ajoutons, en terminant, que l'ensemble des six études et des cinq portraits des enfants de France exécutés par Fredou en 1760 et 1761 lui fut payé la somme de 2,295 l.

Les statues du dôme des Invalides au XVIIIe siècle.

(Communication de M. Carle Dreyfus.)

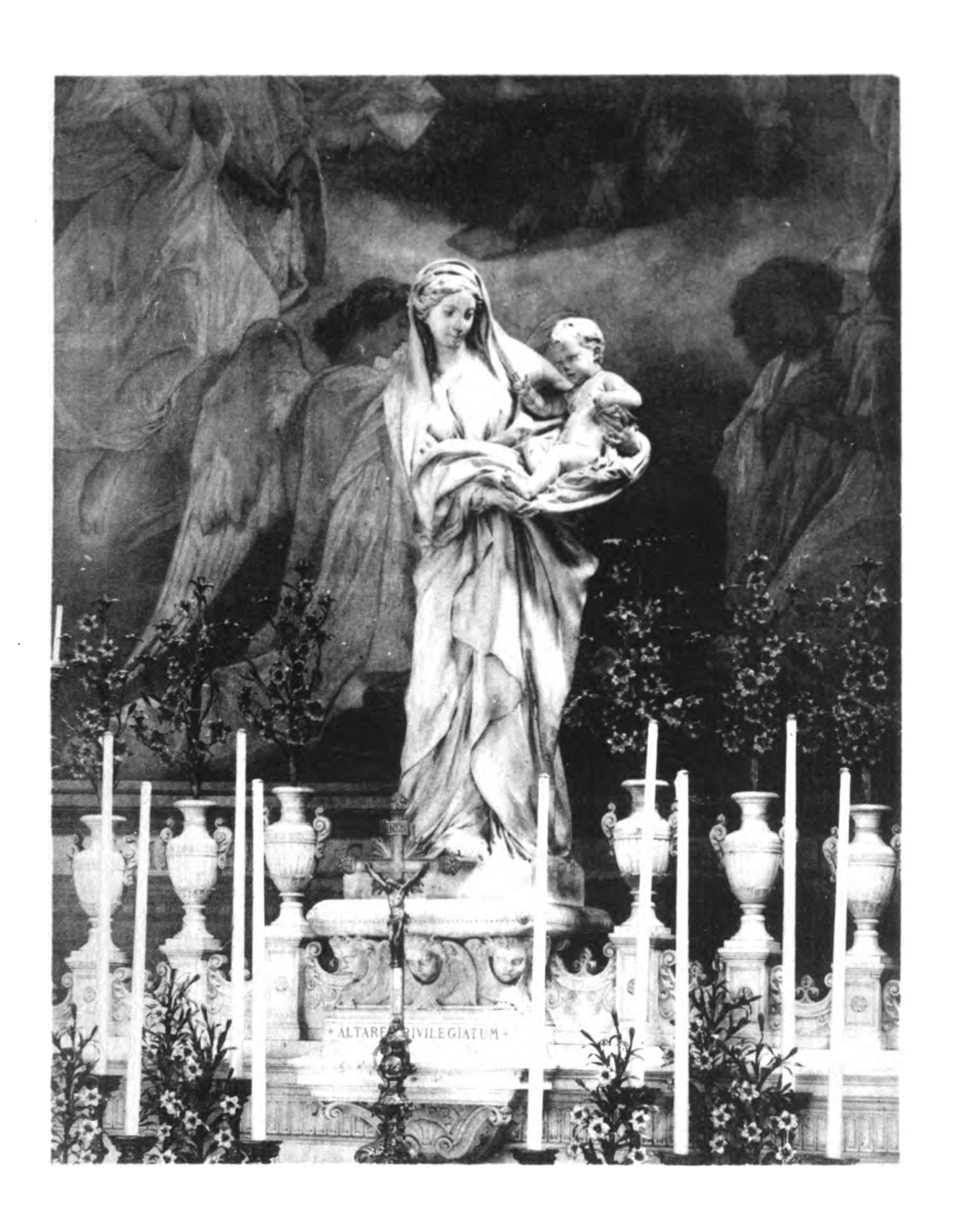
Les historiens de l'hôtel des Invalides au XVIIe et au XVIIIe siècle nous font connaître que les quatorze autels de l'église du dôme des Invalides furent ornés à l'origine de statues en plâtre dont les noms des auteurs, — travaillant tous sous la direction de Girardon, — nous sont connus.

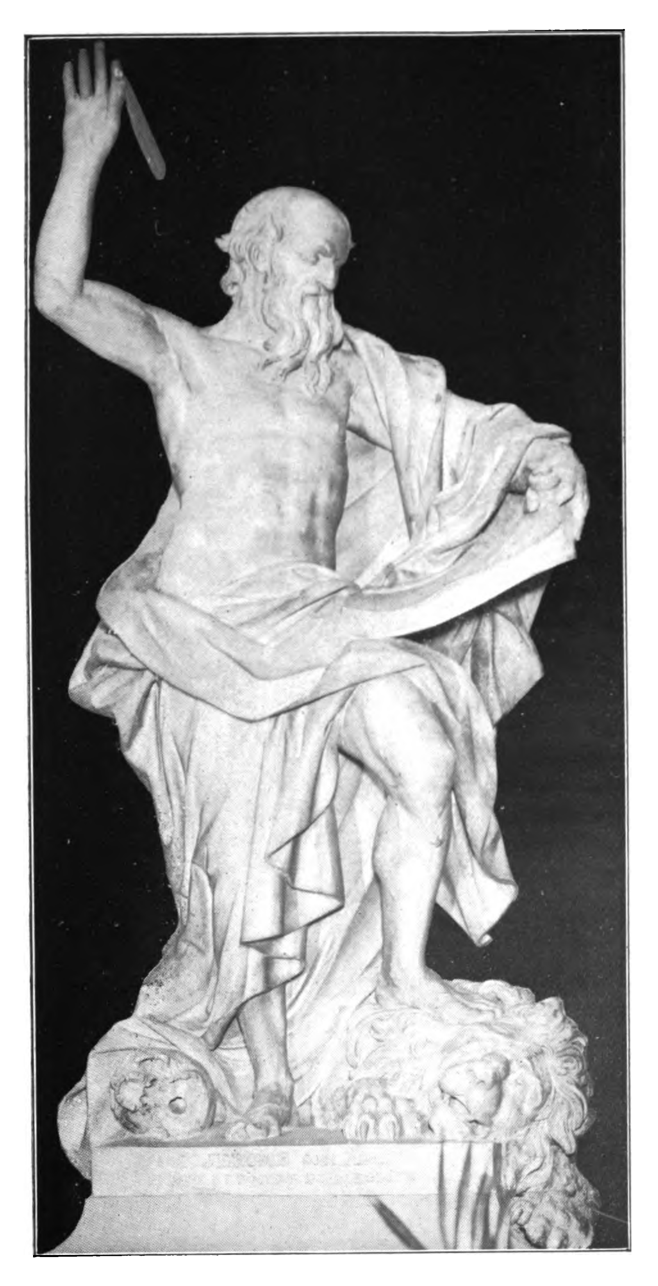
Au milieu du XVIIIe siècle, le remplacement de ces statues de plâtre par des marbres fut décidé et l'exécution en fut confiée aux plus célèbres sculpteurs de l'époque. La première commande fut en 1745 celle de la statue de la Vierge que reçut Pigalle. La même année, Le Moyne fit celle de sainte Thérèse, Lambert-Sigisbert Adam fit saint Jérôme. En 1746, Le Moyne obtint une seconde commande, saint Grégoire; Pajou commença un saint Augustin en 1760 et Falconet saint Ambroise. J.-J. Caffiéri se fit donner successivement trois statues à faire, sainte Sylvie, saint Satyre et saint Alippe. D'Huez sculpta une sainte Émilienne, Allegrain commença en 1768 une sainte Paule, que devait terminer son neveu Mouchy seize ans plus tard. Enfin, les trois dernières statues furent données à Houdon (sainte Monique), Monnot (sainte Eustochie) et Pajou (sainte Marcelline).

Que sont devenues ces quatorze statues de marbre, qui ont toutes quitté leurs piédestaux du dôme des Invalides au moment de la Révolution? Nous n'en retrouvons que deux aujourd'hui : la Vierge de Pigalle, payée 3,000 francs

1. N° 96 du Catalogue.

La Vierge de Pigalle du Dôme des Invalides.
(Aujourd'hui à Saint-Eustache.)


ALTARE RIVILEGIATUM



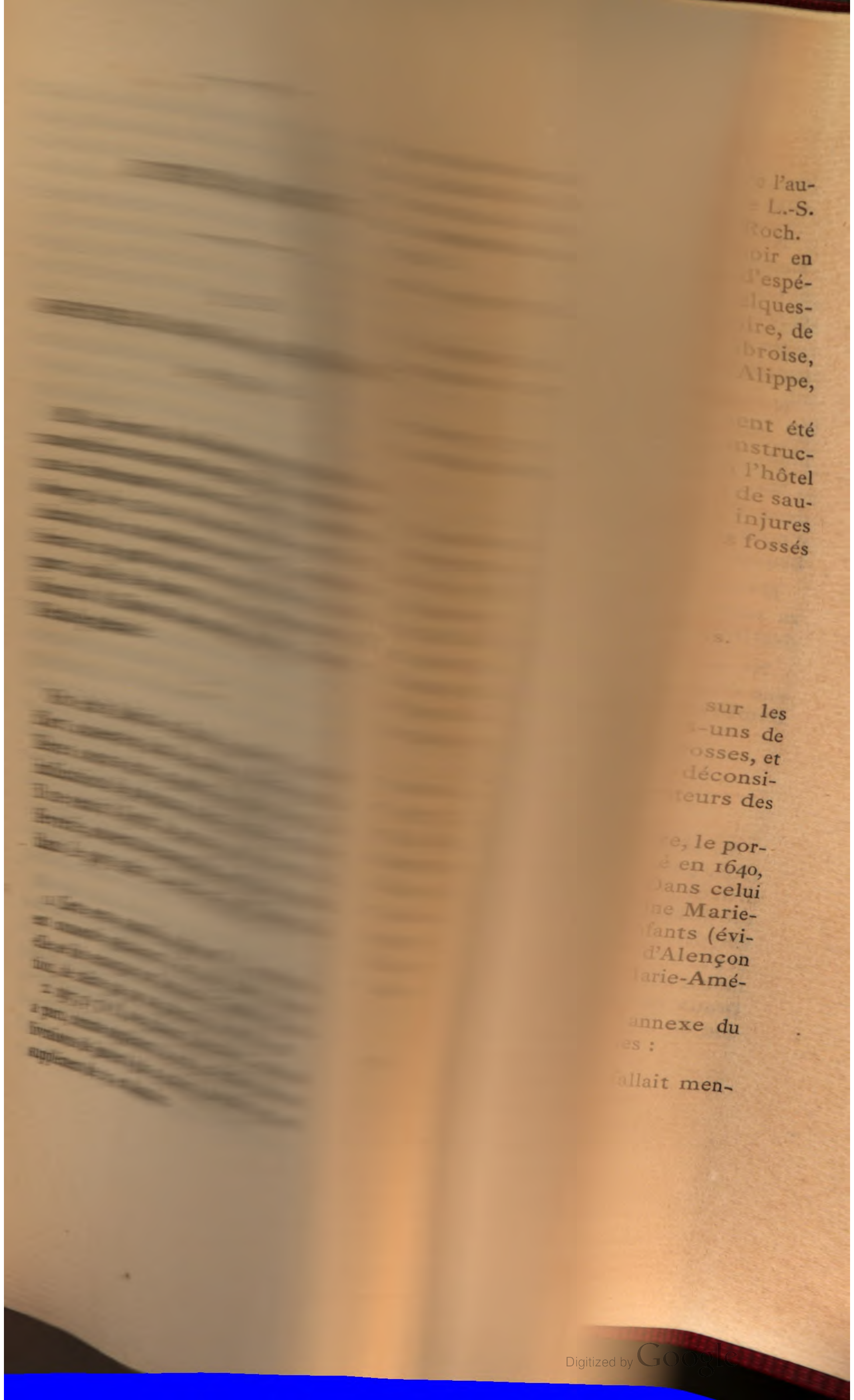
SAINT JÉRÔME, PAR L.-S. ADAM.
(Provenant du dôme des Invalides.)

Le « Déjeuner sur l'h

(Communication de MM. E. A

En fin de séance, M. Mareuse
mande *Monatshefte für Kunstw*
M. Gustave Pauli a reproduit, sur
ner sur l'herbe de Manet et un de
ment de Pâris. La composition
presque identique. Manet s'est
moderne les personnages et il a
gestes. Il s'est donc inspiré de Rapl
puisse paraître au premier abord.
M. Rouart le confirme en affirman
entendu dire à des artistes amis
s'était servi, pour composer le *Déj*
gravure d'après Raphaël. Or, le *Ju*
gravé par Marc-Antoine Raimondi

Une telle constatation ne dimi
moins du monde la gloire de Manet.
suivre une très ancienne coutume. L
jadis à répandre les œuvres des maît
chacun s'inspirait à son gré. Rien ne
rel et plus légitime.



l'au-
L.-S.
Roch.
oir en
d'espé-
lques-
ire, de
broise,
Alippe,

ent été
nstruc-
l'hôtel
de sau-
injures
fossés

s.

sur les
-uns de
osses, et
déconsi-
teurs des

e, le por-
é en 1640,
Dans celui
ne Marie-
fants (évi-
d'Alençon
arie-Amé-

annexe du
es :

allait men-

par le curé de Saint-Eustache en 1804, orne encore l'autel de la Vierge de cette église; le saint Jérôme de L.-S. Adam a été envoyé par Lenoir à l'église de Saint-Roch.

Sept des autres statues ont été remises à Lenoir en 1799. Que sont-elles devenues? Il nous est permis d'espérer qu'il sera peut-être possible de retrouver quelques-unes d'entre elles : sainte Thérèse et saint Grégoire, de Le Moyne; saint Augustin, de Pajou; saint Ambroise, de Falconet; sainte Émilienne, de D'Huez; saint Alippe, de Caffiéri, et sainte Monique, de Houdon.

Quant aux cinq dernières, elles ont certainement été détruites et ont dû servir de moëllons pour les constructions et les restaurations qui furent faites en 1798 à l'hôtel des Invalides, peu de mois avant que Lenoir tentait de sauver celles de ces statues qui restaient exposées aux injures du temps sur l'esplanade des Invalides ou dans les fossés qui entouraient l'hôtel.

Observations sur les catalogues d'expositions.

(Communication de M. L. Dimier.)

M. Dimier présente quelques observations sur les récents catalogues d'expositions. Dans quelques-uns de ces catalogues, des erreurs véritablement trop grosses, et qu'il serait sans doute facile d'éviter, tendent à déconsidérer (fort injustement) ces expositions et les auteurs des catalogues.

Dans celui de la récente exposition du Théâtre, le portrait de Dominique, l'Arlequin de Louis XIV, né en 1640, est attribué à Annibal Carrache, mort en 1609. Dans celui des Portraits de Bagatelle, un portrait de la reine Marie-Amélie âgée, daté de 1845, avec deux petits enfants (évidemment ses petits-fils, et nommément le duc d'Alençon et le comte d'Eu), est catalogué : « La reine Marie-Amélie *et ses enfants*. »

Sur le catalogue de l'exposition Carpeaux, annexe du Salon d'automne 1907, voici d'autres remarques :

N° 53. *Descente de croix d'après Rubens*. Il fallait men-

tionner que ce tableau est au Musée de Valenciennes, ville natale du maître.

Nº 80. *D'après Rubens.* Il fallait ajouter le sujet de ce morceau, qui est saint Étienne lapidé. L'original faisait le tableau d'autel de l'ancienne abbaye de Saint-Amand, et est maintenant au Musée de Valenciennes.

Nº 95. *Premier projet d'Ugolin.* Erreur. C'est un dessin de machine avec les mesures pour le transporter.

Nº 106. *Premier croquis du groupe de la Danse.* Ajouter sous le même numéro une copie au crayon noir et blanc d'un portrait de Rembrandt du Musée de Bruxelles.

Nº 111. *Projet de monuments.* Sous ce titre trompeur, deux dessins : l'un d'après l'Andromède de Puget ; l'autre d'après l'Adam et Ève de la chaire de Sainte-Gudule à Bruxelles (ancienne chaire des Jésuites de Louvain).

Nº 115. *Croquis d'artistes de la Comédie-Française pris en scène* (appartenant à M. Henri Lapauze). Erreur. Ces dessins sont des copies d'après des figures de Watteau.

Nº 126. *La mort d'Ariane. Composition sur bois.* C'est une copie en noir et blanc de la pièce aux Cent Florins de Rembrandt.

Une expertise en 1388.

(Communication de M. Henri Stein.)

M. Henri Stein signale une expertise qui fut faite en 1388, par ordre du Parlement de Paris, à l'occasion d'un procès pour mitoyenneté de deux maisons sises à Paris, rue de la Vieille-Tixeranderie : vingt-deux maîtres d'œuvres, maçons et charpentiers jurés furent convoqués à cet effet, et parmi eux des personnages considérables tels que Raymond du Temple, le célèbre architecte de Charles V, et Dreux de Dammartin, le maître d'œuvre bien connu du duc de Bourgogne.

A propos du portrait de Pierre Quthe par Fr. Clouet.

(Communication de M. Henri Stein.)

M. Henri Stein fait connaître, d'après un censier conservé aux Archives nationales, l'emplacement qu'occupait la maison dont le peintre François Clouet était propriétaire et où il mourut, rue Sainte-Avoye (rue du Temple); dans ce même censier figure, à quelques pages de distance, le nom de Pierre Quthe, l'apothicaire parisien qui demeurait aussi rue Sainte-Avoye (près la rue des Blancs-Manteaux) et dont les traits sont représentés par François Clouet dans le tableau récemment entré au Musée du Louvre.

NOTES ET DOCUMENTS.

NOTE
SUR LE TOMBEAU DU CARDINAL FLEURY
PAR J.-B. LEMOYNE

A PROPOS D'UN MOULAGE DU MUSÉE DE VERSAILLES[1].

Au Musée de Versailles se trouve une statue de plâtre figurant un prélat agenouillé (galerie 81), désignée par l'étiquette du socle et la notice du catalogue (n° 2863; haut. : 1m58) comme représentant le cardinal Fleury. E. Soulié, dans son *Catalogue*, n'a fourni ni attribution d'artiste, ni provenance de la sculpture; ce fut peut-être prudence de sa part[2]. D'après quel original ce plâtre, qui semble un moulage, a-t-il été modelé? Est-il bien vraiment le portrait du cardinal Fleury? C'est à ces questions que l'on voudrait donner des réponses précises.

I.

Les historiens de la sculpture française savent qu'il a existé un tombeau du cardinal Fleury et que ce mausolée exécuté par J.-B. Lemoyne a disparu. Le plâtre

1. Résumé de la communication faite par M. Gaston Brière à la séance du 6 mars 1908.
2. La statue figure sous le n° 376 au premier catalogue du Musée de Versailles, publié en 1837.

nous garderait-il donc le témoignage de l'œuvre de l'artiste? M. L. Gonse l'a pensé, c'est pourquoi il a écrit : « ... le souvenir du tombeau du cardinal Fleury n'a pas disparu tout entier, *un moulage de la statue agenouillée existe à Versailles,* mais il m'a été impossible de savoir ce qu'était devenu l'original[1]. » Cherchons tout d'abord si cette affirmation est justifiée et pour cela résumons brièvement l'histoire du monument élevé à la mémoire du ministre de Louis XV.

I. *Le tombeau du cardinal Fleury à l'église Saint-Louis du Louvre.* — Dès la mort du cardinal (29 janvier 1743), le roi manda au surintendant des bâtiments sa résolution de faire élever un mausolée à son ministre dans l'église Saint-Louis-du-Louvre, qui s'achevait alors, le priant de choisir des sculpteurs et de leur demander des projets. En conséquence, des modèles furent soumis au roi, ultérieurement exposés au Salon de 1743, par Adam le cadet, Bouchardon, Ladatte, J.-B. Lemoyne, Vinache. (Le livret donne les descriptions détaillées des maquettes.) Bouchardon, désigné, exécuta une seconde maquette qu'il exposa au Salon de 1745 et reçut la commande officielle. Mais, peu après, le projet royal était abandonné et plus tard la famille du cardinal confiait l'exécution du monument à J.-B. Lemoyne. M. A. Roserot, qui a étudié cette histoire, semble avoir donné les raisons véritables de ce changement en l'expliquant par la chute de Philibert Orry de Vignory, le surintendant des bâtiments (cf. son article : *Mausolée du cardinal de Fleury. Deux maquettes d'Edme Bouchardon,* dans *Réunion des beaux-arts des départements,* 1893, p. 419-435).

J.-B. Lemoyne s'inspira pour l'exécution définitive, non de ses essais primitifs, mais du second projet de Bouchardon, représentant le prélat expirant entre les bras de la Religion. Il semble que les sculptures n'étaient pas complètement terminées à la mort de l'artiste, en 1778, les morceaux seulement largement ébauchés, lorsque le monu-

1. L. Gonse, *La sculpture française depuis le XIV*e *siècle.* Paris, 1895, in-4°, p. 209.

ment fut placé à l'église Saint-Louis-du-Louvre dans la chapelle de l'Annonciation; cette constatation, faite par Lenoir, se trouvera confirmée par les observations présentées plus loin. Le tombeau formait une « grande machine » allégorique que Dézallier d'Argenville décrit en ces termes, en 1778 :

« Dans l'ouverture d'une arcade s'élève le mausolée du cardinal de Fleury. Ce prélat y paraît étendu sur un tombeau près de rendre les derniers soupirs entre les bras de la Religion. L'Espérance, sur un plan plus élevé, dirige son geste et ses regards vers le séjour de l'éternité promise aux justes. La France, saisie de douleur, semble s'éloigner du tombeau pour se dérober aux horreurs de la catastrophe.

« Les symboles des distinctions dont le cardinal était décoré sont au pied du tombeau, avec le cartel de ses armes. Dans le fond s'élève une pyramide surmontée d'une urne cinéraire qu'accompagnent des festons de cyprès. Cet ouvrage fait honneur à M. Lemoyne[1].

« La chapelle en face a pour tableau un bas-relief en marbre de l'Annonciation, dont les figures ont six pieds, exécuté par le même artiste[2]. »

1. Dézallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 6e éd. Paris, 1778, p. 123. — Même description dans l'ouvrage de Dézallier d'Argenville, *Vies des fameux sculpteurs*. Paris, 1787, p. 366.

2. Cette Annonciation, disparue elle aussi, présentait un caractère très particulier qui frappa et offensa vivement les contemporains : l'artiste avait revêtu les marbres de couleurs. Cet essai de polychromie, — si rare au XVIIIe siècle, — fit scandale. Haillet de Couronne, dans sa notice sur le sculpteur, explique que ce ne fut pas la seule tentative de ce genre; déjà Lemoyne avait fait colorier des marbres placés dans la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Sauveur : « Il avait ouï-dire que le Bernin, par le mélange des marbres, était parvenu à donner à la sculpture l'effet du tableau. Faute d'avoir parcouru cette Italie, faute d'avoir connu les ouvrages de ce célèbre Bernin, il imagina que des figures de relief peintes en couleur de chair, et dont les draperies seraient également rehaussées, feraient une illusion

En regard de cette page, une gravure médiocre, mais précieuse (le seul document graphique que nous connaissions), nous fait comprendre plus clairement encore la composition du mausolée.

L'œuvre de J.-B. Lemoyne subsistait intacte au début de la Révolution. L'église Saint-Louis avait été supprimée, mais elle fut prise à loyer par les protestants pour la célébration de leur culte. La consécration du Temple eut lieu le 22 mai 1791. Le Bâlois Pierre Ochs, assistant à cette cérémonie, écrit : « On a laissé le superbe tombeau du cardinal de Fleury, qui ne s'attendait pas de son vivant à se voir un jour enterré dans une église hérétique[1]. »

II. *Le tombeau au Musée des Monuments français.* — L'église Saint-Louis-du-Louvre menacée de démolition[2], on se préoccupa de soustraire les œuvres d'art qu'elle renfermait à la ruine. Les sculptures de J.-B. Lemoyne

aussi agréable que complète. L'essai n'eut aucun succès, et cet événement cependant ne put le convaincre; car on l'a vu longtemps après s'occuper encore à Saint-Louis-du-Louvre d'une Annonciation en marbre blanc, dont, une seconde fois, il fit colorier le fond. » Cochin, dans ses *Mémoires inédits*, rapporte ainsi son impression sur l'œuvre d'art : « J'étais un jour avec [Bouchardon] près de l'église Saint-Louis-du-Louvre. M. Lemoyne nous engagea à entrer pour y voir un autel de la Vierge qu'il venait de mettre au jour. C'est un morceau à la vérité assez bizarre où M. Lemoyne, saisissant mal l'idée qu'on lui a donnée des tombeaux du Bernin à Saint-Pierre de Rome, s'est avisé de mêler de la peinture avec de la sculpture, ce qui y donne l'air mesquin d'un *ex-voto*. J'y cherchai tout ce que j'y pouvais trouver de louable pour en faire compliment à M. Lemoyne. M. Bouchardon parla peu, mais en sortant il me dit : « Que veut-il que je lui dise? Je ne me connais qu'en « sculpture, ce n'est pas là de la sculpture. » *Mémoires inédits* publiés par Ch. Henry, p. 92.

1. *Les Impressions d'un Suisse à Paris en 1791. Lettres de Pierre Ochs aux magistrat et bourgmestre de Bâle (mai-août 1791)*, publiées par Ch. Schmidt. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1901-1902, t. III, p. 288.

2. Elle ne devait réellement être démolie que vers 1811, pour le dégagement du Louvre.

furent transportées aux Petits-Augustins. Alexandre Lenoir enregistre leur entrée en son *Journal* aux dates des 5 et 6 thermidor an II (23-24 juillet 1794) :

« N° 406. Ledit [5 thermidor], reçu du citoyen Boucault deux figures en marbre provenant du tombeau du cardinal de Fleury, de Saint-Louis-du-Louvre.

« N° 408. Ledit [6], reçu du citoyen Boucault deux autres figures du tombeau du cardinal de Fleury et une Vierge en bas-relief venant de Saint-Louis-du-Louvre. Plus une figure d'ange, bas-relief en marbre par Le Moine[1]. »

Lenoir exposa bientôt ces nouveaux enrichissements. La 3e édition de son *Catalogue*, publiée en l'an V (1796) décrit ainsi le tombeau du cardinal, sous le n° 336 (p. 190) :

« *De Saint-Louis-du-Louvre.* — Monument élevé à la mémoire du cardinal de Fleury († 1743).

« Sur un cénotaphe de marbre, on voit ce cardinal couché et mourant entre les bras de la Religion qui le soutient; près de lui est l'Espérance qui semble lui indiquer que l'Immortalité l'attend. La statue qui est placée sur l'estrade au bas du tombeau représente la France éplorée.

« Ce monument, de la composition et de l'exécution de Lemoine, est resté à son ébauche. »

Au n° 377 du même *Catalogue* se trouve mentionné le

1. L. Courajod, *A. Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments français*, t. I, p. 62. — Mentions analogues dans l' « État des objets entrés au dépôt du 23 juillet au 7 août 1794 », publié dans les *Archives du Musée des Monuments français*, t. II, p. 167-168 : « Les 5 et 6. J'ai reçu du citoyen Boucault [c'était le charpentier de la Commission des arts], quatre figures colossales, sculptées en marbre blanc par J.-B. Lemoyne, provenant du tombeau du cardinal Fleury à Saint-Thomas-du-Louvre [lapsus pour Saint-Louis]; plus deux figures de bas-relief (une Vierge et un Ange) aussi de marbre blanc, sculptées par Lemoyne, représentant l'Annonciation. »

bas-relief de l'Annonciation : marbre blanc, deux figures de grandeur naturelle.

A la 4e édition du *Catalogue* (an VI), mêmes mentions relatives aux deux ensembles; à la 5e édition (an VIII), le tombeau (no 336) est toujours décrit dans les mêmes termes, mais l' « Annonciation » a disparu, la table placée en tête du livret porte en regard du no 377 : *Manque*, et le groupe ne reparaîtra jamais au *Catalogue;* le no 377 devient, en 1806 (8e édition), une statue de Minerve par Boizot. Dans la 6e édition (an X), le no 336 reste consacré à l'œuvre de Lemoyne, mais le texte porte seulement : *statue couchée du cardinal Fleury*, sans autres commentaires; même formule à l'édition suivante (7e en l'an XI, 1803), mais à la 8e édition, parue en 1806, plus de trace du tombeau; le no 336 est une : « Figure académique, bas-relief par Michallon, ouvrage du XVIIIe siècle », qui restera jusqu'en 1816.

Donc, en 1799, le bas-relief de l'Annonciation a été retiré des salles publiques, les statues qui entouraient le gisant du cardinal probablement vers 1800 et la statue de Fleury lui-même postérieurement, peut-être entre 1803 et 1806? Lenoir ne fait plus aucune allusion à leur existence en ses notes abondantes et, lors de la dispersion du Musée en 1816, il n'est plus question de ces sculptures cependant matériellement considérables. Quel avait été leur sort?

Remarquons tout d'abord les insinuations du sculpteur Deseine, — qui après avoir été l'ami de Lenoir devint l'ennemi acharné de son établissement et le principal auteur de sa ruine, — exprimées à deux endroits de sa brochure : *Opinions sur les musées où sont retenus tous les objets d'art qui sont la propriété des temples consacrés à la religion catholique*, parue en 1801. Il parle des transformations de monuments, des ventes de marbres et de matériaux, des statues enlevées des salles du Musée, de la disparition étrange de tant d'œuvres du XVIIIe siècle et demande : « Pourra-t-on expliquer pourquoi le monument du cardinal de Fleury, qui était autrefois à Saint-Louis-du-Louvre, est maintenant relégué dans un souterrain, avec un nombre prodigieux de colonnes si utiles

à la décoration intérieure des temples ? » Et plus loin il revient à la charge : « On n'expliquera jamais pourquoi le tombeau du cardinal de Fleury est dans ce même souterrain depuis neuf mois[1]. »

Deseine était bien renseigné, il avait travaillé pour Lenoir, il savait que le conservateur des Petits-Augustins avait souvent donné des marbres à des artistes et à lui-même[2] pour leurs travaux neufs. Nous trouvons, en effet, en parcourant les volumes des *Archives du Musée des Monuments français*, mention d'échanges, d'emploi de marbres pour restaurations, etc., nous savons qu'il y eut des œuvres ainsi utilisées. Et les sculptures de Lemoyne étaient de celles que leur mauvais goût, aux yeux du conservateur, désignait pour un pareil usage; Lenoir avait pour elles un tel mépris ! (Voir ce qu'il dit du mausolée de Crébillon, aujourd'hui au Musée de Dijon, de la statue de Louis XV, envoyée plus tard à l'Hôtel-de-Ville de Rouen.)

Ces observations, qui ne sauraient contribuer qu'à échafauder une hypothèse, deviennent superflues, car des constatations matérielles nous donnent clairement la solution du problème. Guilhermy avait indiqué depuis longtemps cette solution, et il est même assez surprenant que ses indications n'aient pas été reprises déjà.

Au tome V et dernier des *Inscriptions de l'ancien diocèse de Paris,* l'archéologue reproduit l'épitaphe qui se lisait sur le tombeau du cardinal. La plaque de marbre blanc portant l'inscription était devenue la tablette d'une commode. Lors d'une réparation faite au meuble, emporté par son propriétaire loin de Paris, l'épitaphe fut retrouvée au dos du marbre et communiquée alors au Comité

1. Réimpression de la brochure dans *Notices historiques sur les anciennes Académies..., suivies de deux écrits...* Paris, 1814, in-8°, p. 271 et 300.

2. Voir une *Lettre de Deseine à Lenoir*, publiée par G. Le Chatelier, L.-P. Deseine, Paris, 1906, in-8°, p. 32, dans laquelle l'artiste sollicite un bloc de marbre pour tailler le buste de Winckelmann et indique plusieurs « statues modernes qui peuvent être sacrifiées sans crainte ».

des travaux historiques par l'abbé Paris-Jallobert. Constatant la dispersion du tombeau du cardinal Fleury, Guilhermy exposait la disparition des statues au Musée de Lenoir et ajoutait que les statues « rentrèrent en magasin considérées comme des blocs de marbre qu'il serait loisible d'exploiter au besoin. *Il en reste encore quelques tronçons informes parmi les rebuts de l'ancien Musée, dans les cours de l'École des beaux-arts* »[1].

Cette affirmation est parfaitement vraie. Une récente visite dans le jardin du directeur de l'École nous a permis de constater la présence, en ce cimetière du Musée des Monuments français, de deux ou trois morceaux des sculptures de J.-B. Lemoyne. Jetés le long du mur au fond du jardin, confondus avec d'autres débris divers, ces fragments mutilés, noircis et rongés par les pluies sont néanmoins fort reconnaissables encore à l'aide de la gravure insérée dans le *Voyage pittoresque de Paris* de Dézallier d'Argenville.

Le premier morceau appartint au gisant du cardinal et constitua la partie supérieure du corps, de la tête aux bras; le haut du crâne et la calotte sont arrachés, les mains sont brisées, mais l'attitude du cardinal et tous les mouvements de son manteau sont bien identiques à ceux indiqués par la gravure, et l'on retrouve au bras gauche la trace du tenon marquant la place de la croix que le prélat tenait de sa main droite.

Le second fragment se compose du torse et du haut des jambes de la figure de l'Espérance placée jadis à gauche du groupe, en arrière, le long de la pyramide. La tête a disparu, les mains sont brisées, mais la draperie est bien reconnaissable, ainsi que la position des bras et des jambes de la femme. L'identification de ces deux blocs de marbre est indubitable. Il est à remarquer que ces statues s'appuyaient sur des fonds et qu'en conséquence elles n'étaient pas modelées complètement en ronde bosse.

1. *Inscriptions de la France. Ancien diocèse de Paris*, t. V et dernier, publié par R. de Lasteyrie. Paris, Impr. nationale, 1883, in-4°, p. 114-115.

L'on peut croire qu'un troisième débris existerait encore. Placé loin des deux premiers, il rappelle, mais assez vaguement, le bas de la statue du cardinal, les draperies enveloppant les pieds (?), seulement son état de mutilation rend l'identification cette fois hasardeuse. Nous n'avons pu reconnaître, au milieu de quantité de morceaux de marbres informes entassés, d'autres fragments ayant appartenu au monument de l'église Saint-Louis-du-Louvre.

Malgré l'usure des marbres et leurs mutilations si nombreuses, l'on se rend compte que Lenoir disait vrai lorsqu'il écrivait que les statues étaient restées à leur ébauche. Les statues n'étaient certainement pas achevées lors de leur placement dans l'église; elles étaient encore à travailler; tous les traits sont indiqués, mais largement, sans le fini minutieux que les sculpteurs du XVIIIe siècle avaient l'habitude de donner à leurs marbres. Le groupe pouvait faire ainsi grand effet, de loin, à cause même de ce parti pris de simplification, mais l'on cherche vainement sur la figure du cardinal, aux plis des draperies, la nervosité et l'élégance du modelé qui furent des qualités maîtresses de l'artiste. A en juger par les morceaux subsistants, le monument non terminé, pour des raisons que nous ignorons, abandonné après le travail préparatoire des praticiens, ne pouvait compter parmi les meilleurs ouvrages de J.-B. Lemoyne, sa perte ne nous prive probablement pas d'une œuvre de première importance, telles les statues détruites de Louis XV sculptées par l'artiste pour Bordeaux ou pour l'École militaire.

Nous connaissons désormais avec certitude la destinée du tombeau du cardinal Fleury. Les débris retrouvés prouvent que sa destruction fut accomplie au Musée des Monuments français même. Deseine disait vrai dans ses insinuations et les affirmations de Lenoir se trouvent également expliquées. Les marbres du tombeau dispersé servirent aux travaux de restaurations et de reconstitutions exécutés, malheureusement avec trop de zèle, au dépôt des Petits-Augustins. Les blocs dégrossis jadis dans

l'atelier de Lemoyne furent transformés peut-être en priants apocryphes et les fragments retrouvés attendaient le ciseau de quelque Deseine ou de quelque Beauvallet...

II.

Pour l'enquête que nous poursuivions, une autre conclusion s'impose : Fleury était représenté par Lemoyne étendu et mourant, le plâtre de Versailles est celui d'un *priant*, il ne saurait donc nous conserver l'image de l'œuvre disparue.

Quel peut être alors le personnage représenté par le plâtre de Versailles? De quel original s'inspire-t-il?

Si, muni d'une photographie du plâtre, l'on se transporte à l'église Saint-Roch et que l'on se place en face de la statue priante du cardinal Dubois, l'on se rendra compte de l'extrême ressemblance qui existe entre le marbre et le plâtre. Même attitude du corps, même coussin orné de glands, même barette posée à côté, etc. Cependant une différence s'accuse et frappe : la tête n'est point identique dans les deux statues. A la place du masque railleur au sourire ironique de Dubois, de sa perruque frisée et bouclée, c'est, dans le plâtre, une tête allongée, des cheveux longs et plats qui tombent sur le cou. Le sculpteur a copié fidèlement, plutôt moulé le corps de la statue de marbre et a substitué à la figure originale une tête de sa composition, médiocre, banale, qui, certainement, répond au type conventionnel et traditionnel de Fleury. Pourquoi cette transformation? Le masque aurait-il été brisé dans le moulage et aurait-on été forcé de le modeler après coup? Mais il était aisé de reproduire l'original. Faut-il croire que dans les listes établies pour la formation des galeries historiques une statue de Fleury était marquée et qu'un artiste malin aura utilisé ainsi une statue presque contemporaine pour réaliser la commande facilement, ou bien Louis-Philippe aurait-il écarté, par des scrupules de moralité, l'effigie du peu vertueux cardinal Dubois et aurait-il fait transformer

le priant par un simple changement de tête..., opération très aisée à l'époque, subie déjà par plusieurs guerriers de la cour royale, au château de Versailles? Il résulte de cette constatation plaisante que le moulage conservé au Musée historique est une sorte de monstre, un composé hybride : Dubois par le corps, Fleury par la tête. Comment dénommer cet amalgame? Et quelle étiquette apposer sur le socle?... Le problème ne laisse pas d'être assez délicat à résoudre.

Il n'y a pas lieu de faire ici l'historique du tombeau du cardinal Dubois. Primitivement élevée dans une chapelle de l'église collégiale de Saint-Honoré, la statue s'adossait à une pyramide; devant le prélat était un prie-Dieu supportant un livre de messe ouvert. Transportée pendant la Révolution au Musée des Monuments français, la statue fut attribuée lors de sa dispersion à l'église Saint-Roch. Il est curieux de constater les contradictions des guides parisiens et des historiens au sujet de l'attribution de cette œuvre d'art; les uns désignent pour auteur Guillaume I[er] Coustou, les autres Jacques Bousseau, élève de Nicolas Coustou. La statue se rapproche, par son type, de celle du cardinal de Forbin-Janson, œuvre très belle, exécutée par Nicolas Coustou, achevée par son frère, conservée encore aujourd'hui dans la cathédrale de Beauvais.

OUVRAGES

RÉCEMMENT PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ
SUR L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
ET OUVRAGES OFFERTS A LA BIBLIOTHÈQUE DE LA SOCIÉTÉ[1].

*P. Marmottan, *Commandes de Napoléon aux peintres et aux sculpteurs*. 1906, in-8°.

*P. Marcel, *L'étude des dessins dans l'histoire de l'art français*. 1908, in-8°.

*H. Algoud, *Gaspard Grégoire et ses velours d'art*. 1908, in-8°.

**Institut d'Estudiis Catalans*. S. d.

**Revue Mabillon*, 3e année, 1907, nos 9 et suivants.

*Hédou, *Noël Le Mire et son œuvre*. 1875, in-8°.

*Paul Vitry, *Catalogue des moulages du Louvre*. 1908, in-8°.

**Program des Internationalen Kongress für historische Wissenschaften*. 1908.

*A. Tuetey, *Le graveur Fr. Briot*. 1887, in-8°.

*Institut de France. Académie des beaux-arts. — *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, donnant les noms de tous les artistes récompensés dans les concours des prix de Rome de 1663 à 1907, publiée d'après les documents officiels sous les auspices de l'Académie des beaux-arts par M. Jules Guiffrey, membre de l'Académie, avec le concours de M. J. Barthélemy, rédacteur

1. Les ouvrages dont le titre est précédé d'un astérisque ont été offerts à la Société et sont déposés à la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, où ils forment une section spéciale.

au secrétariat de l'Institut. Paris, typ. de Firmin-Didot, 1908, in-8°, 196 p.

Ce volume contient un tableau de tous les artistes envoyés à Rome sous l'ancienne monarchie, y compris les noms de ceux qui n'avaient pas pris part aux concours académiques et une table alphabétique de tous les noms cités. Il mentionne les noms des professeurs des lauréats récompensés depuis 1797.

Joaquin Botet y Siso, *Les Monedes Catalanes (estudi y descripcio de les monedes carolinges, comtales, senyoriales, reyales y locales propries de Catalunya)*. Barcelone, 1908, in-8°.

Envoi de la Société d'Études catalanes.

Émile Dacier, *Une description de Paris de Piganiol de la Force illustrée et annotée par Gabriel de Saint-Aubin*. Paris, 1908, in-8°.

Jean Gaston, *Une paroisse parisienne avant la Révolution : Saint-Hippolyte. Contribution à l'histoire religieuse et artistique de l'ancien Paris*. Paris, 1908, in-8°.

Don de l'auteur.

AVIS.

Les membres de la Société inscrits depuis 1907 et qui ne posséderaient pas la collection complète de la *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome* pourront, à leur choix, soit compléter leur collection au tarif réduit adopté, soit remplacer chez M. Schemit, libraire de la Société, 52, rue Laffitte, à Paris, leur volume de *Correspondance* de 1907 par un des volumes mis en vente à prix réduits et dont on trouvera la liste sur la couverture du présent *Bulletin*. Il en sera de même pour les années suivantes.

SÉANCE DU 3 JUILLET 1908.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. André Michel, président.

Présents : MM. G. Brière, F. Courboin, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, R. Kœchlin, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Pierre Marcel, J.-J. Marquet de Vasselot, L. Metman, A. Michel, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry.

— Le Président propose, au nom de M. Jean Guiffrey, de publier les *Archives* en plusieurs fois, le volume tout entier ne pouvant jamais être terminé et distribué que tardivement.

M. Jules Guiffrey fait observer que l'essai de ce système a été fait sans succès dans le temps. Cette publication fragmentaire ne menacerait-elle pas l'existence même des *Archives?* L'emploierait-on d'ailleurs pour les publications qui, comme la *Correspondance de Marigny*, remplissent des volumes entiers.

M. Tuetey signale, au point de vue budgétaire, les dépenses un peu plus élevées qu'entraînerait ce système et les difficultés possibles au point de vue de la subvention des Beaux-Arts.

M. André Michel indique qu'on pourrait ne remettre aux Beaux-Arts les différents fascicules, destinés à former le volume des *Archives*, qu'à la fin de l'année, en les faisant brocher ensemble, ce qui ne changerait rien aux précédents, tout en permettant à la Société de faire bénéficier ses membres d'une avance dans la distribution d'une partie du volume.

M. Henry Lemonnier appuie l'opinion de M. A. Michel. Plusieurs Sociétés au reste, comme celle de l'École des chartes, ont adopté ce système et s'en trouvent fort bien; elles publient leur volume annuel en deux ou trois fois.

Le Comité met aux voix cette proposition et décide d'en faire l'essai.

— M. Henry Lemonnier entretient le Comité de l'examen qu'il avait été chargé de faire des procès-verbaux de l'Académie d'architecture, dont M. Jules Guiffrey avait déjà eu l'occasion de s'occuper et sur lesquels il avait fait une communication à l'Académie des beaux-arts. Comme M. Guiffrey, il les trouve des plus intéressants. Ils renferment, en effet, des documents très importants sur la construction d'un grand nombre de monuments publics et privés, sur la fameuse visite des monuments ordonnée par Colbert en 1678, sur les théories professées par les architectes du temps, etc. M. Lemonnier est d'avis que la Société en entreprenne la publication, mais il estime qu'il faudra peut-être pratiquer des coupures dans ces papiers, à cause des redites qui y sont des plus fréquentes. Il pense également que la collaboration d'un architecte et d'un historien serait nécessaire et que de nombreuses notes seraient utiles. M. Lemonnier propose ensuite de continuer ses recherches et d'en rendre compte au Comité à la rentrée. M. A. Michel l'en remercie, au nom du Comité, qui accepte avec empressement.

— M. Brière annonce que M. Cornu a terminé les fiches de sa table des *Procès-verbaux de l'Académie de peinture;* il serait désirable qu'un commissaire responsable puisse les examiner avant qu'il ne les termine entièrement. Le Comité prie M. Jules Guiffrey de bien vouloir accepter d'être ce commissaire.

— M. P.-A. Lemoisne propose au Comité de publier dans un album les œuvres d'art contenues dans les églises de Paris. Afin d'éviter de trop grandes dépenses, on pourrait ne publier d'abord que les sculptures, en les limitant à une époque, le XVIe siècle par exemple. Suivant ses ressources, le Comité verrait ensuite à continuer pour le XVIIe, etc. Cette publication aurait l'avantage de faire connaître des œuvres d'art assez ignorées du public.

M. A. Michel demande à M. Lemoisne de préciser le plan de cet album, dont on pourra reparler à la rentrée.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. Allard du Cholet, G. Brière, H. Clouzot, F. Courboin, L. Demont, C. Dreyfus, A. Fontaine, M. Furcy-Raynaud, Jean Guiffrey, Jules Guiffrey, René Jean, R. Kœchlin, J. Laran, G. Lechevallier-Chevignard, Lefebvre des Noettes, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Locquin, P. Marcel, A. Marcheix, J.-J. Marquet de Vasselot, J. Mayer, Mazerolle, Metman, Meyer-Riefsthal, A. Michel, Perrault-Dabot, Roserot, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry, A. Vuaflart.

Les Dumonstier.

A propos de la publication récente de M. Moreau-Nélaton.

(Communication de M. Jules Guiffrey.)

La belle publication de M. Moreau-Nélaton sur les portraits au crayon de Chantilly rendra d'immenses services aux historiens de l'art français du XVIe siècle. Les deux opuscules consacrés à François Clouet et à Étienne Dumonstier révèlent plus d'un fait nouveau et les planches qui les accompagnent provoquent d'instructives comparaisons. Le savant auteur de ces travaux me permettra d'examiner après lui l'exactitude de certaines conclusions qui ne m'avaient pas convaincu au premier abord. Cette incertitude a suggéré des recherches dont les résultats n'ont sans doute pas tout à fait répondu à mon attente. Mais qu'importe? Si cet échange d'idées fait avancer la vérité d'un seul pas, les investigations auxquelles j'ai dû me livrer pour dissiper mes doutes n'auront pas été peine perdue.

Rappelons sommairement que Geoffroy Dumonstier, l'auteur de la dynastie, vivant sous François Ier, aurait eu trois fils, tous les anciens auteurs s'accordent sur ce point : Étienne, Cosme et Pierre. Nous ne nous occu-

perons que du premier. Jal a publié son épitaphe, autrefois relevée dans l'église de Saint-Jean-en-Grève, fixant sa mort en 1603, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Comme le texte de l'inscription dit qu'il avait exercé pendant cinquante ans et plus l'office de peintre et de valet de chambre du roi, cette énonciation se trouvait parfaitement d'accord avec l'âge de l'artiste au jour de son décès. Étienne Dumonstier ayant contracté mariage en 1585 et étant devenu père la même année d'un fils nommé Pierre, alors qu'il atteignait sa soixante-cinquième année, j'avais émis l'hypothèse que le père de Pierre pourrait bien être un second Étienne, fils du premier et né quand son père était encore très jeune.

Il existait, à vrai dire, dans les anciens épitaphiers parisiens, une autre transcription de l'épitaphe de Saint-Jean-en-Grève, faisant mourir l'artiste à soixante-trois ans seulement au lieu de quatre-vingt-trois. Mais Anatole de Montaiglon, qui a recueilli ce texte dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, s'empressait d'ajouter que ce chiffre de 63 lui paraissait erroné, vu qu'il n'était pas possible d'admettre la nomination d'un artiste, si précoce qu'il fût, au titre de peintre et de valet de chambre du roi avant l'âge de treize ans, ce qui ressortait du rapprochement des soixante-trois ans et de l'exercice de la charge durant cinquante ans et plus.

Ajoutez que le manuscrit consulté par Jal était considéré comme un des épitaphiers parisiens devant inspirer le plus de confiance, tandis que Montaiglon n'avait eu entre les mains qu'une copie sans valeur documentaire. Comment sortir d'embarras? Il nous a paru nécessaire tout d'abord de contrôler les assertions de nos deux érudits, de recourir aux textes, de vérifier les dates et les chiffres. La réalisation de ce plan n'a pas été aussi simple qu'elle le paraissait.

Si j'entre dans des détails quelque peu oiseux, c'est afin de démontrer qu'on ne saurait d'une part s'entourer de trop de précautions et que la recherche de la vérité rencontre parfois de singuliers obstacles.

L'épitaphe donnée par A. de Montaiglon[1] avait été

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1872, p. 172.

copiée, d'après lui, dans le manuscrit français coté 9488 E II à la Bibliothèque nationale. Quant à Jal, il renvoie au manuscrit du Supplément français inscrit sous le nº 3024 II. Or, ces deux cotes sont également inexactes. Il n'a jamais existé au Cabinet des manuscrits de volume coté 9488 E II. Quant à l'ancien 3024 II du Supplément français, il contenait tout autre chose que des épitaphes. Si je signale cette singulière méprise de deux excellents travailleurs, c'est seulement afin de constater une fois de plus combien les erreurs sont fréquentes en pareille matière et à quel point il est indispensable de transcrire avec le plus grand soin les cotes que les documents anciens portent dans les archives et dans les bibliothèques. Bref, à l'aide de leurs tables de concordance et de leurs répertoires, les savants conservateurs de la Bibliothèque eurent bien vite mis la main sur les volumes qui se dérobaient d'abord à nos recherches, après avoir constaté que l'Épitaphier cité par A. de Montaiglon porte aujourd'hui le nº 4614 et que le volume consulté par Jal est coté 8217, tous deux dans le fonds français.

La différence capitale entre les deux textes consistait, avons-nous dit, dans l'âge du défunt. Le nº 4614 accusait soixante-trois ans et Jal imprimait quatre-vingt-trois ans d'après le manuscrit 8217. La différence était d'importance, et M. Moreau-Nélaton le montre bien par les conséquences qu'il tire du chiffre 63 qu'il admet de préférence à l'autre. Si l'artiste disparu en 1603 n'avait alors que soixante-trois ans et non quatre-vingt-trois, son second mariage conclu en 1585, bientôt suivi de la naissance d'un fils, n'a rien que de très normal. Marié à trente-quatre ans (1574), Étienne Dumonstier, devenu veuf quelques années après, se remarie à quarante-cinq ans (1585), quoi de plus naturel? Attaquerons-nous la valeur des documents cités? Sans doute, le manuscrit 4614 est une copie de seconde main et n'aurait guère d'autorité s'il se trouvait réellement en contradiction avec le 8217. Mais, ici, Jal a commis, comme il ne lui arrive que trop souvent, une grave erreur[1]. Le manuscrit qu'il avait

1. Lors de ma communication à la séance de la Société de l'Histoire de l'Art français du mois de juillet, je n'avais pu

sous les yeux porte très nettement soixante-trois ans et non quatre-vingt-trois pour l'âge du défunt. L'auteur du *Dictionnaire critique* a trop souvent des distractions de cette nature pour qu'il y ait lieu de s'étonner de celle-ci. Toujours est-il que cette différence change complètement la question. Du moment où les deux textes sont d'accord sur l'âge du défunt, il faut bien admettre l'exactitude des anciens copistes. Toutefois, la nomination du *de cujus* à une charge fort recherchée dès l'âge de onze ou douze ans reste inexplicable, presque inadmissible, comme l'avait soigneusement remarqué A. de Montaiglon. Il y aurait encore un autre motif de douter. Si le manuscrit 8217 consulté par Jal paraît en général bien supérieur à tous les recueils semblables, la forme qu'il donne à ses transcriptions est si sommaire, si étrange, qu'elle nous inspire des doutes sérieux sur sa valeur absolue. Pour permettre au lecteur de comprendre nos scrupules, nous mettrons sous ses yeux le fac-similé, aussi fidèle que possible, de l'inscription reproduite par Jal. Voici donc comment Le Laboureur, dans le recueil que M. Raunié n'hésite pas à présenter comme le plus correct et le plus sûr des épitaphiers parisiens, reproduit la légende qu'il avait copiée sur la tombe de Saint-Jean-en-Grève :

Tb̄e dā la nef derr̄ la p̄te des gd̄s degrez.

C. g. Estien Du Monstier noble rare et excel. en l'art. Il esto. peintre et valet de chambre ord. des r. Henr. 2ᵉ. Fran. 1. et Ch. 9 et H. 3 et de la ts gde r. Cath. de Medicis et du r. a pn̄t depuis l'esp. de 50 ans et plus jusq. a la fin de s. age qui fut le 23 j. d'octobre 1603 agé de 63 ans.

P. D. p. s. aē. Aēn.

Il pto. daz. a leglise ou Monstier d'arg.

Par quelle singulière distraction Jal a-t-il lu quatre-vingt-trois au lieu de soixante-trois ? Ce serait inexpli-

consulter le manuscrit 8217 qui n'était pas à la Bibliothèque, et me faisant fort de l'inscription de ce manuscrit telle que Jal la publiait, j'avais cru pouvoir repousser radicalement la lecture de l'autre épitaphier. Je donne ici les motifs de mon changement d'opinion.

cable si on ne le savait très sujet à caution; car ce n'est certainement pas le scrupule qui embarrassait si fort l'esprit critique de Montaiglon qui lui aura suggéré une correction pareille.

Il n'en reste pas moins acquis jusqu'à nouvel ordre, c'est-à-dire jusqu'à la découverte de quelque document authentique et décisif, qu'Étienne Dumonstier, fils de Geoffroy et père de Pierre, est bien mort à soixante-trois ans; qu'il a obtenu de très bonne heure les charges de peintre et valet de chambre du roi, enfin que c'est bien lui qui est représenté avec son frère cadet Pierre sur les deux dessins du Cabinet des Estampes de Paris et du Musée de Saint-Pétersbourg. Ces conclusions sont celles de M. Moreau-Nélaton. Elles me paraissent actuellement inattaquables. Qu'on juge, par cet exemple, avec quelle prudence il faut admettre les citations et les chiffres de Jal. Et ce n'est pas la dernière fois que nous y serons pris.

A propos d'un dessin du Louvre représentant la « Diane » d'Anet.

(Communication de M. Paul Vitry.)

M. Paul Vitry communique et commente plusieurs documents relatifs à Barthélemy Prieur, à Germain Grenoble et à Pierre Biard qui seront reproduits dans le prochain volume des *Archives*.

Il entretient ensuite la Société d'un dessin conservé au Musée du Louvre et attribué à Jean Goujon (*Notice supplémentaire des Dessins*, par Both de Tauzia, nº 1741). Ce dessin, dont l'exécution assez banale ne fait guère pressentir l'intervention directe d'un maître tel que Goujon (il est vrai cependant que nous ne connaissons point d'œuvres de cette nature qui soient certainement de la main du maître), représente la Fontaine de Diane et son piédestal complet tel que nous le montre l'une des planches relatives à Anet des *Excellents Bâtiments de France* de Du Cerceau. On pencherait même, au premier abord, à reconnaître dans ce dessin une indication prise par Du

Cerceau ou quelqu'un de ses collaborateurs pour la planche en question : le caractère est bien d'un *relevé* plus que d'un projet. Certaines variantes cependant dans le groupe principal, l'attitude de la Diane qui tient son arc dans la main droite et non dans la gauche, comme dans le marbre, la place donnée à l'un des chiens, celui qui est en arrière de la figure, la qualité d'un ornement du piédestal (masque dans le dessin, crustacé dans la gravure de Du Cerceau), etc., ont pu faire penser que le dessin était antérieur à la conception définitive du monument. Il est difficile cependant d'y voir autre chose qu'un travail d'atelier, que le dessin soit antérieur ou postérieur à l'exécution de la célèbre statue en marbre d'Anet.

A propos de celle-ci, M. Vitry rappelle que son attribution, admise universellement et qu'il ne songe pas à contester, ne se fonde que sur la tradition. Aucun document d'archives, aucun texte contemporain ne la précise.

Il indique également la place qu'occupait la fontaine à Anet (ce n'était pas tout à fait la place d'honneur) et fait le dénombrement des autres fontaines des jardins du château qui devraient comprendre des statues importantes que nous ignorons ; il ne nous en reste plus rien qu'une vasque conservée à Anet et de minuscules indications que l'on peut relever sur une planche de Du Cerceau.

Les procès-verbaux de l'Académie d'architecture[1].

(Communication de M. Henry Lemonnier.)

L'Académie d'architecture, créée par Louis XIV et Colbert en 1671, se réunissait hebdomadairement, et les procès-verbaux de ses séances, tenus très régulièrement, sont conservés dans des registres déposés au secrétariat général de l'Institut[2]. En dehors de ces originaux, il existe aux Archives nationales, sous la cote O[1] 1929 [1-6], une bonne copie des six premiers registres.

1. Cf. ci-dessus, p. 126.
2. La bibliothèque de l'École des beaux-arts possède un volume d'extraits fort courts des procès-verbaux.

J'ai parcouru d'abord cette copie, tout à fait suffisante pour une étude préparatoire, et j'ai dépouillé plus particulièrement le t. I, qui comprend les procès-verbaux des séances du 31 décembre 1671 au 26 novembre 1681 (230 pages).

L'Académie travaillait très sérieusement. Bien avant la date de 1717, qu'on donne comme celle de sa véritable fondation, elle avait rempli tous les desseins de ses fondateurs, conformément au programme que traçait l'architecte Blondel[1], dans son discours d'ouverture. Le roi, disait-il, l'avait établie « pour y faire enseigner publiquement les règles de cet art tirées de la doctrine des plus grands maîtres et des exemples des plus beaux édifices qui nous restent de l'antiquité. C'est dans cette Académie que les plus habiles architectes du royaume s'assemblent pour conférer et pour communiquer leurs connaissances. C'est là qu'on résout les difficultez qui se rencontrent tous les jours dans la construction des bâtimens. »

Enseigner et conférer, c'est exactement ce que faisait aussi l'Académie de peinture. Mais, en ce qui concerne les conférences, seul point qui nous intéresse en ce moment, les architectes se montrèrent plus zélés que leurs confrères les peintres et les sculpteurs.

A côté de séances tout à fait vides, faute de sujets à traiter ou quelquefois faute de membres, on en rencontre un très grand nombre, le plus grand nombre, qu'on devine extrêmement occupées.

Il y a donc grand profit à tirer des procès-verbaux pour l'histoire de notre architecture moderne trop négligée, alors qu'elle offre par elle-même tant d'intérêt et peut éclairer par comparaison l'histoire des autres arts.

Les courtes indications qui suivent le démontreront, je pense.

En premier lieu, les procès-verbaux nous renseignent sur l'histoire même de l'Académie et des architectes qui en firent partie. On y trouve les signatures de Fr. Blondel, de Bruand, de Gittard, de François Le Vau, de Pierre Mignard (II), de Le Paultre, de Félibien, secrétaire, de

1. Reproduit dans Blondel, *Cours d'architecture*, t. I, Préface.

Jules Hardouin-Mansart, de Claude Perrault, etc. Tels furent les membres de l'Académie pendant environ dix ans. La nomination de Mansart fut l'objet d'une mention spéciale : « Le 23 décembre fut présenté M. Mansart (Jules Hardouin) que Monseigneur Colbert adjoint à l'Académie en conséquence du brevet de S. M. du 22 novembre 1675, où il a esté reçeu pour y assister doresnavant aux desirs du Roy ». On peut voir là le commencement de la faveur de l'artiste, qui comptait à peine trente ans. On ne rencontre pas la signature de Le Brun, quoiqu'il ait été nommé de l'Académie par le roi en 1676[1].

Le 10 février 1676, le secrétaire transcrit un « arrêt défendant à tous maistres maçons, entrepreneurs et gens se meslant de la construction, de prendre la qualité d'architecte du Roy, réservée à ceux de la Compagnie ». La même mesure avait été prise déjà en faveur des membres de l'Académie de peinture et sculpture.

En second lieu, les procès-verbaux nous démontrent de façon péremptoire combien l'Académie exerçait sur l'architecture un véritable pouvoir de direction officielle ou officieuse. Colbert la consulte, le 31 mars 1672, sur le dessin de la balustrade qui doit surmonter les pavillons à l'entrée de la grande cour de Versailles et sur les statues qu'on projette d'y mettre; une autre fois, le 20 mai 1675, sur les dispositions à adopter pour une des salles des grands appartements. Le passage est fort curieux :

« M. Perrault, contrôleur des Bastiments, estant venu, de la part de Monseigneur Colbert, proposer la difficulté qui se rencontre pour placer des colonnes contre des chambranles, dans un des appartements de Versailles[2], où les colonnes estant placées en sorte qu'elles ne peuvent estre changées et les choses estant présentement en estat qu'il faut nécessairement retrancher quelque chose ou du chapiteau ou du chambranle, la compagnie, après avoir examiné les particularités du fait, a trouvé que les saillies des moulures de chapiteau pouvoient estre facile-

1. Le brevet se trouve dans Jouin, *Le Brun*, p. 701.

2. Des dispositions de ce genre se présentent dans le Salon de Vénus.

ment adoucies ou diminuées, sans rien altérer du chambranle et du chapiteau, ce qui sera beaucoup mieux que d'en rien oster, attendu que les chambranles peuvent souffrir diverses moulures... »

A la rigueur, elle préférait qu'on retranchât du chapiteau bien plutôt que du corps du chambranle, qui ne doit jamais être mutilé, ses parties étant essentielles.

Le Louvre également figure dans les procès-verbaux à plusieurs reprises (1674, 1677, 1678); Colbert fait demander l'avis de l'Académie sur des détails de décoration d'un fronton, sur les attiques des pavillons, sur le projet de couverture (qui d'ailleurs ne devait jamais être exécuté)[1].

Les particuliers surtout ont recours à la Compagnie, soit ses membres, soit des étrangers. Blondel lui soumet (8 juillet 1674) le dessin des grilles de fer de la Porte Saint-Denis; Gittard, celui des chapiteaux des pilastres de Saint-Sulpice (23 avril 1674). Elle *se rend* au collège des Quatre-Nations « pour délibérer sur la sépulture du cardinal Mazarin » (15 juillet 1675). On lui envoie des projets pour les hospices de Saint-Brieuc, de Besançon, qu'elle examine très sérieusement. Le prieur des Feuillants la consulte sur le projet d'un portail pour le couvent de la rue Saint-Honoré, et Bruand est chargé non seulement de présenter des dessins au nom de la Compagnie, mais même d'en « inspecter gratuitement l'exécution » (mai et juin 1677). La charge est si bien prise au sérieux qu'étant absent, il est remplacé par Mansart.

Je me borne à rappeler la visite des monuments et des carrières de Paris ordonnée par Colbert en 1678, elle a été souvent mentionnée. Les académiciens firent une véritable inspection technique; ils virent à Paris le Louvre, les Tuileries, la fontaine des Innocents, le Petit-Châtelet, le Luxembourg, Saint-Germain-des-Prés, Notre-Dame,

1. Dans le t. VI, je note en courant les avis demandés : sur les fondations des tours de la cathédrale d'Orléans, sur un pont sur la Saône, sur un projet de canal de Saône-et-Loire-Seine, sur un projet de pont à Sèvres, sur un aqueduc à conduire sous la galerie du Louvre, etc.

Saint-Landry, Saint-Martin-des-Champs, Saint-Nicolas-du-Chardonnet, etc. Aux environs, le château d'Écouen, l'église d'Argenteuil; ils poussèrent même jusqu'au château de Gaillon et jusqu'à Rouen, où ils visitèrent la cathédrale et Saint-Ouen. Leurs observations furent consignées dans les procès-verbaux de l'Académie et dans un rapport spécial[1] où l'on trouve quelques renseignements de plus. Ils avaient mené très rondement ces opérations qui ne durèrent pas même deux mois (du 13 juillet au 6 septembre).

Ce qui est peut-être encore le plus intéressant, c'est que les procès-verbaux nous permettent de pénétrer assez avant dans l'esprit des architectes du temps. En les parcourant, je constatais une fois de plus un curieux phénomène intellectuel sur lequel on ne saurait trop insister et qui se retrouve d'ailleurs chez des artistes de presque tous les temps[2]. Quand ils veulent aborder des idées générales ou formuler des théories, leurs vues sont courtes, autant qu'étroit leur dogmatisme; leur langue compliquée ou embarrassée. Au contraire, dès qu'ils se contentent de se placer en face des œuvres ou en face des choses, de les analyser, de les juger en elles-mêmes, de faire en un mot leur métier d'artistes, ils le font avec une singulière pénétration, avec une liberté qui parfois étonne, avec çà et là un grand bonheur d'expression pittoresque. Ils ont des qualités d'écrivain quand ils ne les cherchent pas.

Les architectes étaient à peine constitués en corps que, cédant à la mode du temps, si épris de doctrine, ils entreprirent, — tout simplement, — de définir le bon goût. Ils trouvèrent ceci : « Les choses de bon goût doivent plaire, mais ce qui plaît n'est pas toujours de bon goût. » C'était plus ingénieux que probant; ils le sentirent si bien qu'ils se rabattirent sur le principe d'autorité, à la mode, lui aussi, et décidèrent qu'il fallait « considérer ce qui a toujours plu aux personnes intelligentes ». Puis, ces personnes intelligentes, ils les déterminèrent et les

1. Au secrétariat de l'Institut, Académie des beaux-arts.
2. La lecture des conférences de l'Académie de peinture donne très fortement ce sentiment.

classèrent hiérarchiquement : toujours la mode du temps. Car, d'après eux, on pourrait donner des rangs.

Le premier à Vitruve, le second à Palladio, le troisième à Scamozzi, « deuxième rang des modernes », le quatrième à Vignole, « qui doit être estimé », le cinquième à Serlio, « où l'on peut prendre plusieurs idées », le sixième à Alberti, « auteur plus qu'ouvrier de bon goût », le septième et le huitième à Viole et Cattaneo.

Puis viennent les Français : premier, Philibert Delorme; deuxième, Bullant, « il a suivi la doctrine de Vitruve »; troisième, J. Androuet du Cerceau, « dangereux », mais ses *Plus excellents bastiments de France* sont utiles historiquement.

Puisque voilà les autorités, il faut se pénétrer de leurs doctrines. On lira donc leurs œuvres en commun, en conférence; on les étudiera, on les critiquera, pour en tirer ce qu'elles ont de valable. A cette tâche, l'Académie s'employa avec un soin scrupuleux, quelquefois déconcertant, lorsqu'on lui voit reprendre sans se lasser des auteurs déjà étudiés et passés au crible de ses observations. « On relit Vitruve »; « on relit Palladio ». Elle occupa des années à lire ou à relire. Cela n'empêche pas qu'il y ait grand profit à tirer de son étude.

On avait projeté de débuter par le maître, par Vitruve, mais on s'aperçut tout de suite de l'infidélité de la traduction de Jean Martin, qui datait de 1547, et l'on décida d'attendre celle de Cl. Perrault. Celui-ci s'empressa de l'envoyer presque au jour de sa publication (20 novembre 1673). Le 11 juin 1674, on en commença la lecture qui dura, avec des interruptions, jusqu'au 22 septembre 1676. L'Académie, qui aurait pu avoir des préventions à l'égard de Perrault, ce médecin improvisé architecte, se montra, — d'abord tout au moins, — bien plus juste que Boileau. Peut-être Claude bénéficiait-il de la collaboration de son frère Charles avec Colbert, dispensateur des grâces. Toujours est-il qu' « on observe dans la Préface plusieurs choses très utiles », qu'on ne « trouve rien qui ne soit très recherché et très digne d'estime et d'être observé », que l'on signale « les doctes et curieuses notes ».

Vitruve est la grande autorité du temps; si on le discute

çà et là, on ne le fait guère qu'en lui opposant l'exemple de monuments antiques et non pas des opinions personnelles.

Avant le Vitruve de Perrault, on avait lu, au cours de 1673, Palladio; on en continua la lecture en 1674; Scamozzi vint en 1676-1677, interrompu et repris plus tard; Serlio en 1680[1].

On se trouva plus à l'aise avec les modernes qu'avec les anciens et nous pouvons être parfois étonnés de voir des critiques assez vives dirigées par l'Académie contre Palladio, que les écrits du temps donnaient comme un maître presque incontesté. Son traducteur, Fréart de Chambray, ne rencontra pas la même faveur que Claude Perrault et les académiciens semblèrent prendre quelque plaisir à signaler chez lui de nombreuses erreurs de technique[2]. Quant à Palladio lui-même, on ose lui reprocher, pour le renflement des colonnes, question très agitée, une « pratique fort mécanique, peu élégante et peu conforme au nom d'un si grand architecte »; on trouve des incorrections dans la basilique qu'il a construite à Vicence; ailleurs, des ornements d'un « goût moderne et vicieux ». On laisse entendre deux fois qu'il a pu s'inspirer de Philibert Delorme sans le citer.

Serlio, petit personnage auprès de Palladio, est assez houspillé et cependant étudié de très près, car on passe en revue tous ses projets de palais, même de maisons particulières. A propos de Serlio comme de Palladio, l'observation intéressante est celle-ci : les académiciens leur reprochent surtout des fautes de pratique, les escaliers incommodes ou mal placés, les cheminées aussi, les jours mal pris, trop peu de place, — ils vont jusqu'à ce détail, —

1. Félibien un jour proposa à l'Académie de lui communiquer son ouvrage sur les *Principes de l'architecture, sculpture*, etc., qui allait paraître. L'Académie accepta... ou subit, car la lecture, qui dura assez longtemps, semble avoir été écoutée, sans plus, et les procès-verbaux répètent plus d'une fois qu'on reprenait la lecture les jours où « la Compagnie était trop peu nombreuse » pour d'autres travaux.

2. Il s'agit des « Quatre livres de l'architecture de Palladio, mis en françoys, 1650 ».

pour mettre les lits dans les chambres. Ils font d'ailleurs remarquer les différences entre le climat et les habitudes de l'Italie et de notre pays. C'est ce que Colbert objectait à Bernin pour le Louvre. Fort bien, mais on a le droit d'éprouver quelque surprise quand on songe à la colonnade du Louvre, aux terrasses et aux toits à l'italienne, aux incommodités de Versailles, et quand on a lu tous les ouvrages où ces mêmes artistes n'ont de préoccupation que pour les ordres, les chapiteaux antiques, et ne parlent que par atria, temples diptères, etc.

Philibert Delorme, lù très attentivement, est très attentivement aussi critiqué. On blâme son « ordre français » et nous remarquons à ce sujet que c'était à peu près le moment (juillet 1677) où Colbert venait de mettre au concours la création d'un ordre français de colonne, idée que les classiques considéraient comme fâcheuse. On lui reproche un dessin de colonne toscane « extravagant ». Ses modèles de maisons (dans son *Traité d'architecture*) ne sont pas de « nostre usage ni du bon goust ». Mais ses *Inventions pour bâtir à peu de frais* sont louées sans restrictions.

Quelles sont au juste les idées de l'Académie au sujet de l'antiquité, dont elle parle sans cesse? Les procès-verbaux ne nous renseignent qu'insuffisamment sur ce point et il faudrait y joindre les *Traités théoriques*, ceux de Blondel, de Cl. Perrault (car les notes du Vitruve contiennent une véritable théorie). A coup sûr, le classicisme se fonde essentiellement sur l'étude des anciens, mais ces anciens n'ont d'autorité que s'ils sont d'accord avec une certaine conception qu'on se fait du classicisme. Nous avons vu qu'on opposait à Vitruve quelques édifices romains; on oppose de même édifices à édifices. On sait fort bien déclarer que les arcs de triomphe d'Autun ont du « mauvais goût »; on critique l'arc de Septime-Sévère. On est parfois très embarrassé en face de certaines pratiques des architectes modernes qu'ils couvrent de l'autorité des anciens. Vitruve ordonne le renflement des colonnes, « l'Académie l'admet, puisque les anciens s'en sont servis, mais recommande une extrême discrétion et de ne pas suivre certains modernes ». Encore plus épi-

neuse la question des colonnes couplées, que Perrault venait d'employer au Louvre. Blondel, dans la seconde partie de son *Traité d'architecture*, soutint à ce sujet une longue controverse contre Perrault. La difficulté venait de ce que celui-ci invoquait l'autorité d'un ancien, d'Hermogène. Mais on disait, sans le dire tout à fait, qu'Hermogène, ancien, n'était pas *un ancien*. Et puis, s'il avait admis l'usage des colonnes couplées, il ne l'avait admis que dans certaines conditions spéciales. L'Académie, effleurant seulement le problème, s'en tira par un ingénieux détour. « La Compagnie a remarqué que l'accouplement des colonnes n'estoit inusité aux anciens et que l'on peut croire qu'ils le pratiquoient lorsque la nécessité de quelque usage, comme du dégagement et de la solidité, le requéroit ». Elle observa cependant que « le temple de Trevi donne un exemple de colonnes accouplées ». Elle se borne à cette constatation.

En réalité, les académiciens architectes, comme tous les artistes de ce temps, se constituent une antiquité théorique autant qu'historique; l'antiquité, pour eux, c'est un siècle d'Auguste idéal.

Repas au coin du feu



Le Soufleur

Chardin

NOTES ET DOCUMENTS.

QUELQUES TABLEAUX FRANÇAIS
DU MUSÉE DE LILLE[1].

157. — Chardin (J.-B.-Siméon) : *Le Repas au coin du feu.*

Morceau très intéressant dont la valeur intrinsèque se double du prix d'un document pour l'histoire de l'art.

Le personnage est caractérisé et son expression est juste et significative. La largeur du modelé de la chair n'exclut pas l'apparence du relief, déterminée par un jeu de crémeux roses, d'ocres rougies et de bistres bitumineux en accord avec le degré de l'éclairage. L'ensemble marque du sentiment et impressionne le spectateur.

Toutefois, les causes premières du succès de l'œuvre sont l'effet piquant de fortes oppositions de lumière et d'ombre, la richesse grave d'une chaude harmonie où dominent des roux et des pourpres contrastés par du vert-de-gris, enfin et surtout l'accent d'une technique robuste et verveuse. La peinture, en effet, est toute en pâte et celle-ci a été plaquée, frottée ou tripotée par une

1. M. François Benoît, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Lille, nous a autorisés à imprimer quelques pages et à reproduire quelques planches de son ouvrage, *La Peinture au Musée de Lille*, qui va paraître le 1er novembre 1908. (3 vol. gr. in-4° : 630 p. de texte et 212 héliogravures de P. Dujardin. Éditions sur Marais, Hollande, Chine et Japon.) Hachette et Cie, éditeur.

brosse ferme, alerte et sûre, des touches et des courses de laquelle la matière a gardé l'empreinte révélatrice.

Le catalogue du Musée ne met pas de nom au bas de cette toile. L'attribution à Watteau qu'on proposa jadis ne nous paraît pas acceptable; sans doute, au début de sa carrière, l'artiste a pastiché les Hollandais, notamment ceux qu'influença Rembrandt; mais le métier de notre peinture n'est pas le sien.

Il est, en revanche, exactement celui de Chardin, surtout dans ses œuvres de grandes dimensions. Ainsi, pour nous borner à quelques exemples, le *Portrait de Charles Godefroy*, au Louvre, la *Dame qui va cacheter une lettre* (1732), au château de Sans-Souci à Potsdam, montrent le même travail « heurté », — pour parler comme Diderot en 1765, — genre « mosaïque », — comme disait Bachaumont en 1750, — le même goût de l'empâtement, le même parti pris d'accuser la lumière sur la crête d'un pli par une traînée de matière, qui distinguent notre tableau.

Nous y notons encore, de même que sur la *Raie* (1728), au Louvre (nº 89), un aspect de la tonalité des ombres et aussi une apparence des blancs qui caractérisent la manière de Chardin autant que le style de notre morceau.

Quant à cette conception toute rembranesque de l'éclairage, qui est un de ses traits essentiels, elle répond justement à une préoccupation, — d'ailleurs commune à beaucoup d'artistes de l'époque, — que Chardin trahit dans son *Chimiste* du Salon de 1737 et qui frappa vivement les contemporains. De fait, une confrontation de notre *Vieille* avec cette figure que Lépicié grava en 1744 sous le titre du *Souffleur* manifeste une telle parenté que volontiers on apparierait leurs images en pendants.

En somme, nous considérons notre pièce comme un échantillon typique d'une des faces de l'art de Chardin vers la fin de la quatrième décade du XVIIIe siècle.

Nº 972. Toile. Hauteur : 1m28; largeur : 1m14.

Don de l'État, en 1873. — Provient de la collection Lacaze.

ÉCHANTILLONNAGE. — *Cheveux*, châtain cendré. *Robe*, lilas pourpre chaud; *fourrure*, brun roux. *Linge : demi-teintes*,

FRAGONARD

ADORATION DES BERGERS (Musée de Lille)

RUBENS

ADORATION DES BERGERS (Musée de Rouen)

gris lilacé pâle; ***ombres***, bistre léger. ***Bonnet***, gris bistré; ***les rayures***, bitume. — **Tapis**, vert-de-gris pâle, blanchâtre, ombré de bistre bitumineux. — **Plat**, étain. — **Couteau** : ***manche***, corne blonde. — **Pain**, bis; ***entre les doigts une bouchée***, rose garance ***et*** crémeux. — **Siège** : *dossier*, cuir fauve. — **Cheminée**, frottis de roux bitumineux; *l'âtre*, rougeâtre. — **Mur**, frottis de roux bitumineux.

158. — **Fragonard** (Jean-Honoré) : *Adoration des bergers* (esquisse).

Joie des yeux, délices de l'esprit!

Claire, bariolée, pimpante, la polychromie s'ordonne très heureusement, à l'avantage de la signification autant que de l'effet, sur une chaîne verticale de jaunes dont le maillon supérieur est constitué par la gloire, l'opposé par des fétus de paille sur le sol et le principal par le centre de l'intérêt.

La chevelure et l'auréole de Jésus, sa couverture, la litière sur laquelle il repose, le grand vase de laiton que tient la pastoure à genoux au premier plan, le costume de la vieille en adoration groupent une gerbe de jaunes brillants dont la vivacité naturelle est accrue par une illumination du fait des blancs crus des lingeries et par le contraste d'un bleu de cobalt sur le manteau de la Vierge et de gris lilacés sur la robe de la laitière et sur les clairs du pelage du chien.

Le chœur central se trouve d'ailleurs soutenu en seconde ligne par l'ocre du costume du berger en arrière-plan qu'avivent les gris ardoisés du fond, par le chrome ocré des vêtements du berger debout et par l'orangé roussi de ceux de saint Joseph.

Enfin, à l'unisson de l'allégresse du moment, éclate une note de rouge, émise par les roses de la chair de l'Enfant et par les garances très claires de la robe de sa mère et de la casaque du berger âgé.

Cependant l'esprit, que charment la joliesse du visage de Marie, la grâce de son attitude et de son geste, est comme électrisé par les vivacités et les brusqueries d'une facture légère et verveuse et aussi par l'illusion qu'elles lui donnent du spectacle d'un travail en cours.

Tous les caractères que nous venons de relever sont bien ceux de ces « furieux embryons de tableaux », selon l'expression heureuse des de Goncourt, que sont les esquisses de Fragonard.

Il n'existe pas, à notre connaissance, d'œuvre achevée d'après la nôtre. Sans doute fit-elle partie des études préparatoires à la peinture fameuse en son temps qu'il exécuta pour le marquis de Veri, — le même qui lui avait commandé le *Verrou*, — et dont nous empruntons une description au catalogue de la vente après le décès de cet amateur, en 1785[1] : « Ce tableau merveilleux et sublime tout à la fois présente une des plus belles compositions que la peinture ait produit dans ce genre : la Sainte-Famille y est représentée dans un lieu où paraît descendre toute la gloire et toute la lumière des cieux, dont le principal effet se porte sur la figure de l'Enfant Jésus; près de lui est assise la Vierge sa mère, dans l'attitude la plus gracieuse et la plus intéressante, et dans le fond on aperçoit à peine la figure de saint Joseph qui paraît enveloppée sous l'éclat de la lumière céleste; sur le devant sont placés les bergers, les uns prosternés contre terre, les autres dans l'attitude du respect et de l'adoration. Il est plus aisé de sentir que de rendre tout l'effet de ce chef-d'œuvre, dans lequel M. Fragonard semble avoir voulu prodiguer toutes les richesses d'une imagination vive et savante. »

Il est probable que si l'auteur de ce dithyrambe, — il était marchand, — avait voulu faire œuvre de critique

1. N° 36 du *Catalogue*, rédigé par A.-J. Paillet, peintre, p. 25. Ce tableau ne répétait pas notre esquisse : outre que la fin de sa description ne répond pas à notre composition, il était en longueur (hauteur : 27 pouces; largeur : 34 pouces). — Le catalogue de l'œuvre de Fragonard, à la suite du livre consacré au maître par le baron R. Portalis (Paris, 1899), signale une *Adoration des bergers*, dessin à la sanguine, de forme cintrée (hauteur : 0m17; largeur : 0m29), ayant figuré à la vente Féral en 1877; une deuxième, à la sépia, appartenant à la marquise de Varennes; une troisième, par le même procédé (hauteur : 0m36; longueur : 0m46), ayant passé dans la vente Walferdin (n° 219).

consciencieux, il aurait dû ajouter le correctif des observations que nous allons présenter au sujet de notre esquisse.

Celle-ci, en effet, trahit une grande faiblesse d'invention et une pratique passablement cynique de l'imitation.

Un examen superficiel reconnaît au premier regard l'origine anversoise de la jeune femme au premier plan : une comparaison avec les variations de Rubens sur le même thème aboutit à la confusion de ce pillard qu'était volontiers notre artiste. Elle révèle qu'il s'est borné à une paraphrase de la gravure de Luc Vorsterman d'après l'*Adoration des bergers* que possède le Musée de Rouen (nº 613). En bloc, il lui a emprunté tout le groupe de droite, comprenant la pastoure accroupie, celle qui est debout et l'homme entre elles deux. Il s'est contenté, pour la seconde, de substituer les traits d'une personne jeune à ceux d'une âgée; pour la première, de remplacer l'offre d'un œuf par celle d'une bolée de lait et d'abattre sur la cuisse le bras gauche débarrassé du pot; pour le dernier, d'allonger le même membre symétriquement au droit et de lui faire joindre les mains. De même pour les types : celui de la laitière est une réplique ou peu s'en faut; avec sa chevelure et sa barbe en coup de vent, la tête de son voisin est tout simplement celle de saint Joseph, à peine modifiée; le masque de notre vieille à genoux est celui du personnage correspondant que nous avons déjà cité. Ajoutons qu'à tous égards le groupe des anges rappelle celui que Rubens imagina.

Cependant, ces larcins ou ces réminiscences ne sont pas les seuls que découvre la confrontation. Ainsi, notre saint Joseph ressemble comme un frère au plus âgé des visiteurs d'une *Adoration des bergers*, au Musée de Marseille (nº 400), et au roi agenouillé de l'*Adoration des mages* de l'église Saint-Jean à Malines, toutes deux de Rubens et gravées par L. Vorsterman; le geste de la Vierge procède évidemment de celui que Marie fait dans l'*Adoration des rois* du même maître que possède la Pinacothèque de Munich (nº 252) et que Fragonard a pu connaître par l'estampe de Schelte à Bolswert.

En somme, la part de Frago se réduit à la figure de la

Madone, celle-là, il est vrai, parfaitement de son cru; car, avec son minois charmant, son nez un peu retroussé, son air innocent, elle répond au signalement de ses héroïnes, notamment dans la *Leçon de musique*, dans la *Jeune mère*, dans la *Chemise enlevée* exposées au Louvre (nos 291, 295, 300).

N° 312. Papier collé sur toile. Hauteur : 0m057; largeur : 0m445.

Acheté en 1859. — Provient de la vente du comte Castellani, à Paris, la même année (n° 120 du *Catalogue*).

Cité avec éloges par M. de Fourcaud, dans son excellente étude sur *Honoré Fragonard*, dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1907, t. XXI, p. 223.

Échantillonnage. — Jésus : *cheveux*, blond pâle; *auréole*, or; *chair*, rose; *langes*, blanc cru; *couverture*, chrome; *litière*, paille; *crèche*, gris de noyer. — Vierge : *teint*, rose; *joues*, incarnat; *cheveux*, châtain cendré clair; *linge de tête*, crémeux beurré; *robe*, garance rose très claire; *manteau*, gris bleu de cobalt verdissant; *ombres*, terre verte et terre d'ombre. — Saint Joseph : *cheveux*, châtain chaud; *vêtements*, orangé de Mars. — Laitière : *cheveux*, châtain; *linge*, blanc cru, les demi-teintes vert d'eau pâle, les ombres gris lilacé; *robe*, gris lilacé tirant vers l'ardoise; *pot*, laiton. — Vieille : *vêtement et bonnet*, gris chrome. — Homme derrière elle : *costume*, ocre. — Homme agé priant : *cheveux*, châtain cendré; *barbe*, blanche. — Berger a droite : *chair*, très hâlée; *costume*, terre verte sombre à ombres vert brun. — Chien, gris terre d'ombre, les clairs gris lilacé. — Gloire, chrome, les ombres gris terreux *et* gris lilacé; *les angelets*, roses; *les ailes*, blanches. — Sol, gris bistre; *fétu de paille*, chrome clair. — Murs, gris de terre d'ombre; *boiseries*, bistre roux fluide. — Fond : *les fabriques et les nuées*, gris ardoisé; *le ciel à l'horizon*, crémeux chromé.

161. — Donvé (Louis-Joseph)[1] : *Portrait du peintre Joseph Sauvage.*

1. Sur ce peintre d'un très grand mérite, nous manquons de renseignements. Il naquit à Lille le 6 janvier 1760 et reçut ses premières leçons d'un artiste local obscur, J.-B. Dusillon; puis il devint élève de Greuze, retourna à Lille où, en 1783, il entra à l'Académie des arts de cette ville; il y mourut le

Portrait de l'artiste par lui-même

Portrait de Sauvage (Louis-Joseph)

Cela séduit au premier regard et s'apprécie d'autant plus que la contemplation se prolonge.

L'ensemble est bien composé. La tête est excellente : une gamme de gris pastel et de jaune terreux la modelle avec largeur, mais aussi avec finesse et bien en relief; les cheveux sont légers; la physionomie paraît individuelle et les yeux sont aussi caractérisés qu'expressifs.

La peinture est d'un coloriste, d'autant plus remarquable qu'elle a recherché les difficultés; non contente de triompher de celle que lui opposait une harmonie toute en blanc, elle en a provoqué une seconde en chargeant la palette du modèle de toutes les vivacités du jaune, du rouge et du bleu.

Une bonne matière, compacte et luisante; une touche très précise et très souple, un peu trop appliquée peut-être, a empâté les accents principaux et doté la chair d'un aspect velouté.

Exécuté comme morceau de réception de l'auteur à l'Académie des arts de Lille en 1783[1], ce portrait du Tournaisien Piat-Joseph Sauvage (1747-1818) eut, sans doute, pour occasion le fait que ce peintre de grisailles, membre de l'Académie de Lille depuis 1776, fut cette année-là reçu à celle de Paris.

N° 259. Toile. Hauteur : 0m90; largeur : 0m73.

Provient de l'ancienne Académie des arts de Lille.

Échantillonnage. — *Teint*, rose; *la trace bleuâtre du rasoir* bien accusée; *yeux*, bleu sombre. *Perruque*, poudrée; *le nœud*, brun noirâtre; *costume*, satin blanc. — Palette, noyer usagé; *chargée de gauche à droite* de blanc, de jaune de Naples, de jaune indien, de garance, de vert, de gris clair, de laque carminée, de vermillon, d'outremer, de bleus pâles. — Fauteuil, noyer clair, *couvert de* damas cramoisi. — Toile, gris ardoisé sombre. — Fond, frottis de gris verdâtre.

3 décembre 1802 (cf. J. Houdoy, *Études artistiques*, 1877). — Outre les deux peintures reproduites dans le *Bulletin*, le Musée de Lille possède encore un portrait de l'artiste par lui-même exécuté vers 1780 (n° 261 du *Catalogue*); sans valoir les deux autres, elle n'en est pas moins fort intéressante.

1. Cf. J. Houdoy, *Études artistiques*.

162. — DONVÉ (Louis-Joseph) : *Frayeur!* (portrait de l'artiste).

Supérieure à celle que nous venons de présenter, cette seconde œuvre du même artiste est, à tous égards, un morceau de maître.

Et d'abord, c'est un échantillon remarquable de réalisme avisé, un modèle d'abréviation caractéristique. La vérité de l'expression égale celle des aspects. Celle-ci allie à la précision la largeur et la souplesse. En couleur, au moyen de clartés crémeuses, de demi-teintes de gris lilacé et d'ombres en bistre léger, elle définit à souhait la forme des chairs, en même temps qu'elle donne l'impression de leur élasticité. L'image de la main qui distingue les degrés divers du relief, le bleuissement de la peau au-dessus des veines et son rougeoiement aux phalanges mérite les plus grands éloges; il en est de même de l'interprétation de l'apparence du linge de la chemise et du velours du gilet.

Plus admirable encore l'exécution qui, pour la joie des yeux et de l'esprit, tripote, frotte, plaque, martelle avec fougue et sûreté une superbe matière gluante.

Ce sont ses propres traits que l'artiste nous offre ici. L'expression qu'il s'est donnée rappellerait, si l'on en croit la tradition, la frayeur que lui aurait causée un coup de tonnerre. Le costume localise la date de l'œuvre aux alentours de la Révolution.

N° 260. Toile. Hauteur : 0^m62; largeur : 0^m51.

Don de M. Édouard Donvé fils, en 1851.

ÉCHANTILLONNAGE. — *Yeux*, gris; *teint*, chaud; *cheveux*, châtain roux avec traces de poudre. *Linge*, blanc cru. *Habit*, noir; *boutons*, argent sur acier; *gilet*, velours crème rosé; *les fleurettes*, bleu vert sombre et orangé de feuille morte. — FOND, frottis de vert mousse roux.

BOILLY (Louis) : *Triomphe de Marat.*

Voici un modèle d'observation spirituelle et d'expression significative.



Portrait de Swebach



Portrait de Drolling

Triomphe de Marat (Détail)

Louis Boilly

Mieux que vrai, cela paraît vivant; l'élan des personnages en premier plan, le grouillement de la masse lointaine sont si évidents qu'à l'illusion optique s'associe une illusion auditive, celle d'un crépitement d'acclamations et d'un mugissement de foule.

De prime abord, nous sommes fixés sur le sens de la scène, sur l'intime comme sur l'extérieur.

Une composition ingénieuse utilise à la fois l'arabesque des lignes, la distribution de la lumière, l'échantillonnage du coloris, la direction des mouvements pour attirer le premier regard sur le nœud du sujet.

Physionomies, attitudes, gestes nous renseignent copieusement sur la popularité du triomphateur, sur la foi de ses fidèles, sur la fièvre de l'époque. Avec une admirable précision, l'artiste a marqué la diversité des types, des conditions, des tempéraments. Il a caractérisé, non sans malice, le soldat et le garde national, le bourgeois et l'ouvrier, le fanatique et le curieux, l'élégant et le primitif. Une fine analyse psychologique a distingué plusieurs variétés d'enthousiasme; l'ardeur farouche d'un sans-culotte, la ferveur béate d'un naïf, l'entrain factice des badauds; toutes sont adroitement contrastées par la froideur des spectateurs, l'étonnement respectueux des simples, l'indifférence de l'enfance; enfin, la diversité sociale se manifeste par le contraste de l'exubérance des uns avec la retenue des autres.

L'imitation des apparences formelles n'est ni moins serrée ni moins magistrale. Les figures sont très individuelles, et le modelé abrégé que définissent des gris lilacés et des gris bistres légers caractérise nettement les traits essentiels. Les vêtements, les accessoires, l'édifice sont rendus avec une minutie de costumier et d'architecte.

Cependant, cette parfaite vérité est parée de grâce et rehaussée d'effet. Certaines poses, certains mouvements charment par leur élégance et quelques figures de femmes et d'enfants sont délicieuses. Des aspects à contre-jour, des oppositions de clair et d'obscur amusent par l'exactitude et le piquant de l'interprétation.

Froide et contenue, mais claire, lumineuse et gaie, l'harmonie joue des gris de la façon la plus délicate et la

plus agréable. Essentiellement, elle balance une gamme de nuances bises par une autre de gris lilacés, toutes deux amorcées par le costume de Marat. Elle soutient leur légèreté par la gravité relative de beiges blonds ou ocrés, de lilas francs, de bleu de roi, de gris de cobalt. Çà et là, elle les allie en une couleur noisette un peu empourprée. Enfin, elle les met en valeur par la subordination de gris olivâtres; elle les échauffe par l'introduction de quelques taches de rouge généralement assourdi et elle les anime par l'illumination consécutive à un semis de blancheurs crues, rapportées d'ailleurs au linge du héros.

La matière est excellente, mince, dense ou fluide selon les endroits, brillante. L'exécution est des plus expertes, très sûre, précieuse, mais sans mièvrerie ni sécheresse; légère et souple, elle ne s'interdit ni l'accent ni les vivacités.

Au total, un chef-d'œuvre.

La scène exposée par notre tableau eut pour théâtre la grande salle du Palais de Justice à Paris, le 24 avril 1793. Acquitté par le tribunal révolutionnaire auquel la Convention l'avait déféré pour appel à l'insurrection, Marat fut, à sa sortie, couronné par ses fidèles et porté en triomphe.

Une tradition dramatise les conditions de la représentation qu'en fit Boilly. Le 3 floréal an II, — soit un an après cet événement, — il fut dénoncé à la Société républicaine des arts comme étant, en raison de ses compositions grivoises, un démoralisateur du peuple, stigmatisé par cette sorte d'académie jacobine et, ce qui était plus grave, signalé au Comité de salut public. Prévenu, il se serait hâté, dit-on, de se constituer un certificat de civisme en esquissant un *Triomphe de Marat*. A la vérité, les procès-verbaux de la Société républicaine nous apprennent qu'à sa séance du 9 floréal, Boilly fit amende honorable pour son passé, affirma qu'il « l'expiait en exerçant son pinceau d'une manière plus digne des arts » et « invita les artistes à venir reconnaître dans son atelier la vérité de ce qu'il avançait ».

Effectivement, une photographie exécutée par Gustave

Laverdet, d'après une peinture que nous n'avons pas vue, nous a révélé l'existence d'une esquisse de notre composition, plus développée vers la droite et vers le haut et différenciée de l'œuvre achevée par des variantes de détail[1]. Mais cela ne prouve pas nécessairement la vérité du récit, vu que Boilly a emprunté à l'histoire de la Révolution les sujets de toute une série de peintures, conçues et interprétées dans le même esprit que la nôtre[2].

Celle-ci, en tout cas, est, comme ses analogues, d'une admirable vérité historique. L'image du lieu offre la précision d'un relevé d'architecte. L'effigie de Marat reproduit avec une fidélité absolue non seulement les traits du démagogue, mais aussi sa tournure. La ressemblance n'a pas été moins bien attrapée pour d'autres figures contemporaines que l'artiste s'est amusé à introduire dans la foule. Ainsi, dans le charmant personnage qui nous fait face, sa tête toute féminine coiffée d'un bonnet rouge, nous reconnaissons Théroigne de Méricourt[3]. Le gracieux jeune homme qui brandit son chapeau au bout de son bras gauche ressemble comme un frère à Saint-Just[4]. Nous identifions avec Charlotte Corday la jeune femme à l'extrême droite du premier plan : son visage présente la coupe et l'air de l'héroïne[5]; elle porte le bonnet normand; sa façon de s'élancer impétueusement vers

1. Cf. dans l'*Œuvre de L. Boilly*, au Cabinet des Estampes, à Paris.

2. Cf. le *Jardin des Tuileries*, avec les promeneurs arborant la cocarde tricolore (1789), l'*Arrestation de Garat* (1793), la *Distribution gratuite de lait aux pauvres femmes* (1793), le *Banquet des Girondins*, la *Prison des Madelonnettes*, un *Corps de garde civique* (dessin au Musée de Lille, n° 1111), etc.

3. Cf. son portrait gravé à la manière noire au Cabinet des Estampes, à Paris, et son effigie peinte, à la vérité contestée par quelques-uns, au Musée Carnavalet (n° 367).

4. Cf. son portrait au pastel (coll. Philippe Lebon), dont il y a, au Musée Carnavalet, une copie (n° 394) et une gravure exécutée en 1859 par Flameng.

5. Cf. son portrait authentique par Hauer, au Musée de Versailles (n° 4615), et un autre, dessiné, tout à fait dans le sentiment de notre figure, au Cabinet des Estampes à Paris.

le triomphateur et l'opposition qu'un officier lui fait comme si elle était suspecte cadrent bien avec la suite des événements; ajoutons que Boilly l'a mise en vedette en faisant se retourner vers elle la jeune femme en bonnet et le petit garçon de sa voisine. Celui-ci est, par ailleurs, proche parent d'un garçonnet qui a la même attitude dans le *Départ des conscrits en 1807*, conservé à Paris, au Musée Carnavalet (nº 465 du *Catalogue* de 1903). L'énergumène de profil, la poche gonflée et un sac sur l'épaule, offre une analogie singulière avec le premier des deux personnages intitulés *Aristide et Brise-scellé revenant de travailler la marchandise* sur une estampe anonyme au Cabinet des Estampes à Paris[1]. Aussi bien son type est-il celui que le peintre imposait à ses figures de voleurs ou de voyous[2]. Enfin, ce bourgeois porteur de favoris, vu de profil, bien en évidence au premier rang, souriant et le chapeau en l'air, c'est Boilly lui-même, on ne peut plus ressemblant.

Nº 67. Papiers marouflés sur toile. Hauteur : 0m81; largeur : 1m21. — Acheté à M. Julien Boilly, en 1866.

Échantillonnage. — Marat : *habit*, gris lilacé; *doublé*, gris beige très pâle; *linge*, très blanc; *couronne de* lauriers. — (De gauche à droite). Vieillard : *teint*, hâlé; *cheveux*, gris; *gilet*, beige vert-de-gris; *habit*, noisette empourprée. — Adolescent : *veste*, gris de cobalt; *gilet*, gris bistré; *culotte*, vert-de-gris bleuâtre; *guêtres*, gris beige. — Jeune homme : *cheveux*, poudrés; *habit*, chaudron; *gilet*, terre verte; *culotte*, noisette lilacée claire; *bas*, gris verdâtre. — Niais : *habit*, terre verte; *culotte*, garance; *bas*, gris verdâtre; *houppelande*, lilas pourpre *doublé* bleu de cobalt; *toque*, *fourrure*, brune *à fond* garance. — Femme, gris vert d'eau. — Homme aux bras levés : *gilet*, lilas; *culotte*, gris bleu; *guêtres*, gris terreux. — Gamin a terre : *habit*, gris noisette; *culotte et guêtres*, beige; *chapeau*, noir. — Jeune mère : *corsage*, gris bleu de cobalt; *robe*, noisette pourpre; *tablier*, gris beige. — Fillette : *en* indigo clair. — Garçonnet : *visage*, un peu rougeaud; *cheveux*, blonds; *gilet et manches*, vert d'eau; *jupe*, blanche à ombres gris ver-

1. Dans la série cataloguée Histoire de France (Qb. 95).
2. Cf., dans ses *Scènes de voleurs*, le *Défi* et, au Musée de Rouen, une *Scène de la Vie de M. de Fontenay* (nº 49).

dâtre; *souliers*, noirs *à semelle* rouge. — Homme au bras tendu : *cheveux*, blonds; *jaquette*, noisette; *pantalon*, écarlate sombre; *tablier*, vert olivâtre sombre; *bottes*, gris noir pourpre; *envers de la patte de poche*, citron; *mouchoir*, rose de garance clair; *chapeau*, gris noirâtre; *sac sur le dos*, gris pourpre. — Homme près de lui : *cheveux*, châtain noir; *habit*, gris beige verdi; *culotte*, garance; *guêtres*, gris lilacé sali; *chapeau*, noir. — Élégant : *cheveux*, blonds; *habit*, gris olivâtre clair; *gilet*, rose carminé; *culotte*, beige; *bas*, gris lilacé; *jabot*, très blanc; *chapeau*, noir, *à cocarde* tricolore. — Homme aux deux bras levés : *veste*, bis lilacé clair; *boutons*, cuivre; *pantalon*, gris de cobalt; *chapeau*, beige. — Le suivant : *cheveux*, châtain; *habit*, lilas; *à revers*, ocre; *gilet*, noisette; *cravate*, gris de cobalt clair; *linge*, très blanc *à ombres* gris vert; *pantalon*, terre verte; *chapeau*, noir. — Derrière lui, *un bonnet phrygien*, écarlate. — Femme : *cheveux*, châtain; *corsage*, blanc *à ombres*, gris lilacé; *jupe*, lilas changeant, *les clairs*, bleus, *les ombres* pourpres; *bonnet*, blanc, *à ombres* gris lilacé. — Homme derrière elle les bras tendus : *habit*, gris légèrement olivâtre; *guêtres*, noisette claire. — Deuxième jeune femme : *cheveux*, châtain; *corsage*, lilas; *jupe*, gris souris un peu lilacé; *rubans*, rose vineux clair; *chapeau*, vert malachite. — Enfant : *cheveux*, blond cendré; *habit*, bleu de roi; *col*, *épaulettes*, *passepoil*, écarlate; *revers*, *culotte*, *guêtres*, gris; *boutons*, cuivre. — Homme vu de dos, en gris noisette. — Le personnage suivant : *bonnet*, écarlate *à cocarde* tricolore; *cheveux*, blond cendré; *yeux*, bruns; *habit*, gris lilacé; *jabot*, blanc cru; *pantalon*, gris olivâtre léger; *baudrier*, cuir gris; *sabre*, *garde*, cuivre; *fourreau*, noir. — Soldat : *habit*, bleu de roi; *col et revers*, écarlate; *aiguillettes*, tricolore; *chapeau*, noir *galonné* d'argent; *culotte*, blanche; *bottes*, noires. — Femme : *bonnet*, blanc; *fichu*, gris lilacé, *à bande* vermillon éteint *à filets* blancs; *corsage*, gris terre verte; *tablier*, gris sali; *jupe*, vermillon rabattu. — Homme a droite : *redingote*, gris olivâtre. — Officier au premier plan : *bonnet*, écarlate claire; *à fond*, cobalt vert; *à gland*, tricolore; *cheveux*, poudrés; *capote*, gris noisette clair; *épaulettes*, or; *baudrier*, gris blanchâtre; *fourreau*, noir; *garde*, cuivre; *guêtres*, noires. — Jeune femme : *cheveux*, châtain clair presque blond; *corsage*, cobalt verdissant; *jupe*, rayée beige et vert; *tablier*, gris lilacé; *bonnet*, blanc. — Soldat : *habit*, bleu; *à revers*, blanc sale; *gilet*, idem; *chapeau*, noir; *écharpe*, lilas vineux clair. — Personnage plus loin : *vêtement*, gris lilacé; *bonnet phrygien*, écarlate. — Gens accrochés au pilier, gris ardoisé. — Foule,

gris lilacé, gris et garance. — ARCHITECTURE (le détail soigneusement dessiné au crayon) : *les grands clairs,* blanc cru de calcaire; *demi-tons,* gris beige; *ombres,* gris lilacé divers; *vitres,* gris verdâtre. — SOL : gris beige *et* gris lilacé.

165-167. — BOILLY (Louis) : *Portraits de P.-Jos. Redouté, de François Hoffman, d'Isabey et de Taunay.*

Petites merveilles iconographiques.

Déterminé par des touches de bistres légères et transparentes, le modelé de la chair est d'un art consommé qui sait allier en proportion juste la précision, la franchise et la délicatesse. Les costumes sont rendus avec une rare aisance et avec un sens remarquable de l'effet.

Surtout, cette vérité est admirablement expressive! De la caractérisation des types, de l'apparence vivante des yeux, des particularités vraisemblables des attitudes et des gestes naissent de la réalité physique et de l'individualité morale.

Quoi de plus fin que l'effigie de Redouté? De plus significatif de l'habitude professionnelle, — peut-être aussi de plus malicieux de la part de l'auteur, — que la tournure et le mouvement de Hoffman, un spécialiste de la critique? De plus naturel que la pose d'Isabey? De plus signalétique de l'attention et de la myopie que celle de Taunay?

A tant de qualités s'en ajoutent trois autres : une distribution et une gradation savantes et pittoresques de la lumière; un coloris fin, chaud et harmonieux à la fois, avec des blancs traités de la plus jolie façon; une facture aisée, décidée, souple, sachant définir d'un coup de pinceau, d'un accent de lumière, d'un rehaut de pâte.

Nous avons choisi ces portraits, — ainsi que ceux présentés dans l'article suivant, — dans une précieuse collection de vingt-sept études que Boilly exécuta d'après nature en vue de la composition de sa *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey.* Achevé en 1800 pour M. Seguin, un des principaux amateurs du temps, ce tableau fut exposé au Salon de l'an VIII où, pour employer les termes de Chaussard, le critique d'art de la *Décade philo-*



François Hoffman



Joseph Redouté



Isabey et Taunay



Girodet

Louis Boilly

sophique, « la foule l'assiégeait tandis que les œuvres de Gérard et de Girodet n'obtenaient que des hommages solitaires[1] ».

A cette époque, Isabey, âgé de trente-trois ans, était déjà un maître à la mode, consacré par le titre officiel de « peintre des relations extérieures ». Mondain et à l'aise, il tenait salon, et c'est d'une de ses réceptions que Boilly fixa l'image. Elle montre le maître de maison incliné, accoudé sur un siège, s'entretenant avec Gérard d'une de ses peintures placée sur un chevalet. Celle-ci est examinée, par-dessus son épaule, par Taunay (1755-1830), paysagiste dans la tradition des Hollandais, alors en pleine vogue. La pose de P.-Joseph Redouté (1759-1840), que ses contemporains appelèrent « le Raphaël des fleurs », s'explique par le fait qu'il converse, assis à une table, avec son émule Van Dael et avec le peintre d'histoire Charles Meynier. Quant à François-Benoît Hoffman (1760-1828), poète, dramaturge et journaliste, il est, à l'extrême gauche, occupé à persuader un interlocuteur.

N° 73 (n°s 6, 5, 13, 14). Papiers marouflés sur toile. N° 6 : hauteur : 0m125; largeur : 0m10 (tête : 0m05). — N° 5 : hauteur : 0m185; largeur : 0m15 (tête : 0m055). — N°s 13, 14 : hauteur : 0m29; largeur : 0m25 (fig. : 0m045).

Achetés à M. Julien Boilly, en 1863.

Les portraits d'Isabey et de Taunay ont été gravés par A. Milius pour *l'Art*. Celui de Hoffman figura en 1878 à l'*Exposition de portraits nationaux du XVIIIe siècle* (n° 579).

Échantillonnage. — Portrait de Redouté : *cheveux*, châtain clair; *habit*, gris de fer et cobalt; *gilet et cravate*, blanc. — Portrait de Hoffman : *cheveux*, gris poudrés; *habit*, marron lilacé; *gilet*, ocre mat; *cravate*, blanc à ombres gris un peu verdâtre. — Portrait d'Isabey : *cheveux*, châtain sombre; *favoris*, châtain; *habit*, vermillon écarlate; *gilet*, bis; *cravate*, blanche. — Portrait de Taunay : *cheveux*, gris poudrés; *favo-*

1. En 1853, le tableau appartenait à la veuve de M. Seguin. Il passa dans la vente Horsin-Déon en 1867. Selon le catalogue annexé au livre de M. Harrisse sur *Louis Boilly* (Paris, 1898), il se trouve chez Mme Monrival. Le cabinet des dessins du Musée de Lille possède un dessin d'après lui (n° 1116).

ris, grisonnants; *habit*, marron lilacé clair; *cravate et jabot*, blanc. — FONDS : frottis roussâtres.

168-170. — BOILLY (Louis) : *Portraits des peintres Swebach, Drolling, Girodet.*

Notre appréciation des portraits présentés dans la notice précédente s'applique de tous points aux trois qui sont l'objet de celle-ci. Toutefois, il convient de la compléter par une observation, également élogieuse, relative à la richesse d'effet qui distingue le premier et le troisième. Ses éléments sont, d'une part, l'originalité de la physionomie et de la tournure des modèles, de l'autre l'aspect poétique des jeux de lumière et d'ombre dont ils sont le théâtre. Vraiment ces figures de Swebach et de Girodet sont rembranesques à souhait et romantiques avant la lettre.

Elles sont d'ailleurs pleines d'accent et de caractère : celle de Girodet, en particulier, est nettement signalétique du tempérament de l'artiste, nature quelque peu déséquilibrée, esprit inquiet et ombrageux.

Sur le tableau achevé, Swebach dit Fontaine (1769-1823), peintre justement réputé de scènes de genre en plein air, de chasses et d'anecdotes militaires, surnommé par les contemporains le « Wouwerman du temps », est debout, au fond, derrière Taunay. A sa droite, dans un créneau, la tête également expressive de l'Alsacien Martin Drolling (1752-1817), peintre de genre dans le goût flamand et hollandais, un des favoris du public et de la critique d'alors. Quant à Girodet (1767-1824), il figure en premier plan, à droite, une feuille à la main, devant la table sur laquelle est appuyé Redouté.

L'exécution de ces merveilleuses effigies fut un jeu pour l'artiste qui, dans la notice de son envoi au Salon de l'an IX, se vantait « de peindre un portrait dans une séance de deux heures ».

Il en tira d'ailleurs plusieurs éditions. L'année même où il les employait pour la *Réunion dans l'atelier d'Isabey*, il groupa ces têtes en une sorte de bouquet intitulé *Réu-*

nion d'artistes[1] et dont il existe une lithographie par A. Clément. Sur un trompe-l'œil représentant un cadre d'images figurent les portraits de Swebach et de Hoffman[2]. Il paraît bien que Boilly s'est amusé à donner les traits du premier à une des recrues, — la quatrième au premier rang, — du *Départ des conscrits en 1807*, au Musée Carnavalet à Paris (nº 465).

Nº 73 (nºˢ 10, 17, 26). Papiers marouflés sur toile. Nº 10 : hauteur : 0ᵐ15; largeur : 0ᵐ115 (tête : 0ᵐ06). — Nº 17 : hauteur : 0ᵐ175; largeur 0ᵐ13 (tête : 0ᵐ06). — Nº 26 : hauteur : 0ᵐ31; largeur : 0ᵐ24 (tête : 0ᵐ05).

Achetés à M. Julien Boilly, en 1863.

ÉCHANTILLONNAGE. — PORTRAIT DE SWEBACH : *cheveux*, châtain; *habit*, brun pourpre sombre; *gilet*, bis; *cravate*, blanche; *chapeau*, noir. — PORTRAIT DE DROLLING : *yeux*, gris; *cheveux*, gris poudrés; *habit*, gris lilas chaud; *gilet*, vermillon écarlate; *foulard*, gris vert d'eau, rayé rose lilacé; *nœud de cravate*, blanc. — PORTRAIT DE GIRODET : *cheveux*, gris poudrés; *habit*, marron pourpre demi-clair; *gilet*, écarlate; *culotte*, gris noisette légèrement pourpré dans les ombres; *bas*, blanc à ombres gris verdissant; *à la main un portefeuille*, garance carminée sombre; *siège*, gris pourpre sombre.

1. Collection du comte de Camondo. Cf. Harrisse, *op. cit.*, nº 595 de son *Catalogue*.
2. A Mᵐᵉ Chaix-d'Ange. Cf. Harrisse, *op. cit.*

NOTES CRITIQUES

SUR LES ŒUVRES DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

RÉUNIES A

L'EXPOSITION DES CENT PASTELS

DU XVIIIe SIÈCLE

OUVERTE A LA GALERIE PETIT EN MAI-JUIN 1908.

Lorsque se ferme une exposition comme celle des *Cent Pastels*, que les morceaux prêtés sont de nouveau dispersés, seul, le plus souvent, le catalogue qui guida les visiteurs permet aux chercheurs futurs de savoir quelles furent les œuvres réunies, de les classer selon leur valeur artistique ou historique et d'essayer de les retrouver au besoin. On sait de quelle utilité demeurent certains catalogues, tels celui de l'exposition de *Tableaux et dessins de l'école française du XVIIIe siècle* organisée en 1860, qui fut rédigé par Philippe Burty, ou celui de l'*Exposition des Portraits nationaux* en 1878, publié par M. H. Jouin. Même de minces livrets comme ceux de l'*Exposition des Alsaciens-Lorrains* en 1874, des *Portraits du siècle* (1883 et 1885) ou des *Portraits de femmes et d'enfants* (1897) sont loin d'être négligeables. Mais ces catalogues sont d'autant plus précieux que l'on a apporté plus de soin et d'exactitude à leur composition.

Le temps fait défaut malheureusement, en général, lorsque se rédigent ces inventaires sommaires; on a hâte de livrer au public un guide et un souvenir de l'exposition, et pour beaucoup des plus importantes manifestations artistiques organisées depuis une trentaine d'années, les catalogues publiés ont été presque toujours insuffi-

sants et gâtés par des erreurs grossières capables de tromper plus tard le travailleur non averti. Certes, l'on ne saurait demander aux organisateurs, dans les conditions où ils travaillent d'ordinaire, des recherches d'érudition et des commentaires historiques. Il convient encore moins de leur demander des discussions critiques sur les œuvres qui leur sont confiées momentanément par des amateurs susceptibles[1]. Mais au moins pourrait-on réclamer d'eux des descriptions sommaires précises, des relevés de signatures exacts, des notions justes sur l'identité des artistes mentionnés et dans les attributions enfin, toute la discrétion compatible avec l'amour-propre ombrageux des collectionneurs.

Le catalogue[2] de la magnifique réunion d'œuvres d'art du XVIIIe siècle, pastels et bustes, qui eut un si légitime succès cet été à la galerie Petit était gâté par de trop réels défauts de rédaction : certaines mentions étaient d'une insuffisance flagrante et d'une dangereuse inexactitude. La plupart des pastels et bustes prêtés méri-

1. Les catalogues des expositions organisées ces dernières années à la Bibliothèque nationale ont offert des modèles excellents, surtout pour les parties relatives aux œuvres appartenant aux collections publiques. Le *Catalogue des Primitifs français*, réalisé grâce à la prodigieuse activité d'Henri Bouchot, ne doit pas être oublié; encore, malgré ses éditions successivement remaniées, contient-il quantité d'indications contestables.

2. Croix-Rouge française. — *Exposition de Cent Pastels du XVIIIe siècle par Latour... et de bustes par Houdon...* Organisée par Mme la marquise de Ganay. Ouverte du 18 mai au 10 juin 1908, galerie Georges Petit. In-16, 55 p.

Il y a eu plusieurs tirages, mais sans autre modification que celle de la couverture.

On annonce la publication d'un grand album édité par la maison Georges Petit, comportant 100 héliogravures, où seront reproduites presque toutes les œuvres figurant à l'Exposition. Ce sera certainement un précieux recueil de documents, mais il est probable (nous ne l'avons pas encore vu) que les désignations et attributions resteront les mêmes que celles portées au *Catalogue*.

taient d'ailleurs un examen critique approfondi. S'inspirant de l'étude donnée jadis à la *Revue de l'Art français*[1] par Anatole de Montaiglon à propos d'une série de sculptures prêtées à la galerie Petit en 1884, on a essayé de fournir ici un commentaire analogue de la présente réunion en le plaçant encore sous le patronage de la Société de l'histoire de l'Art français, à qui il appartient de compléter et de contrôler en toute indépendance et en toute impartialité les insuffisances des livrets officiels.

La série des pastels aurait réclamé une étude minutieuse; elle n'a pu être faite que partiellement, par suite des difficultés matérielles qu'elle comportait; il eût été nécessaire, en effet, d'examiner de près chacun des pastels, de les confronter les uns aux autres; opérations difficiles à réaliser dans une exposition de durée limitée et pour des œuvres d'une manipulation délicate. On ne trouvera donc ici que le relevé des erreurs éclatantes du *Catalogue* et quelques commentaires sur les attributions de certains pastels de La Tour et de Perronneau.

Pour les sculptures, toutes placées à portée de l'œil, on a donné au contraire un catalogue critique complet comprenant tous les bustes exposés. On a cherché en ce catalogue à fournir les mentions des expositions antérieures où les pièces avaient déjà figuré, — ce qui peut être souvent utile pour éviter des confusions, — ensuite à rappeler les articles ou livres dans lesquels les œuvres avaient été déjà publiées ou commentées. Plusieurs bustes prêtaient à des discussions soit par leurs attributions, soit par les comparaisons à des pièces similaires; on a saisi cette occasion pour exposer, sinon toujours résoudre, quelques petits problèmes.

Le catalogue des sculptures a été dressé en collaboration par MM. Gaston Brière et Paul Vitry; M. Henri Stein a ajouté quelques notes à leur travail.

1. Sur l'*Exposition de l'art français au XVIIIe siècle*, 1884, p. 38-41.

Les notes sur les pastels ont été données par M. Maurice Tourneux[1].

Bibliographie des principaux articles publiés sur l'Exposition des Cent Pastels.

Albert Besnard, *L'art du pastel* (conférence). *Grande Revue*, 25 juin 1908.

Élie Fleury [sous le nom d'A. Villart], deux articles à propos des pastels de La Tour dans le *Journal de Saint-Quentin*, 22 et 23 mai 1908 (tirage à part, in-16, 10 p.).

Louis de Fourcaud, *Le pastel et les pastellistes français au XVIIIe siècle. Revue de l'Art ancien et moderne*, 1908, t. XXIV, p. 5-20, 109-126, 221-232, 279-292 (gr. et pl.).

Jean Guiffrey, *L'Exposition des Cent Pastels. Monatshefte fur Kunstwissenchaft*, juillet-août 1908, p. 638-650. — Du même, article dans *Starijé Gody*, 1908, 1er semestre.

P.-A. Lemoisne, *Exposition des Cent Pastels.* II. *Pastels. Les Arts*, n° d'octobre 1908, p. 14 et suiv. (gr.).

André Michel, *Causerie artistique. Journal des Débats*, 27 mai, 2 juin 1908.

Maurice Tourneux, *L'Exposition des Cent Pastels. Gazette des beaux-arts*, 1908, 3e période, t. XL, p. 5-16 (gr. et pl.).

Paul Vitry, *Quelques bustes français à l'Exposition des Cent Pastels. Revue de l'Art ancien et moderne*, 1908, t. XXIV, p. 21-28 (gr.). — Du même, *Exposition des Cent Pastels.* I. *Sculptures. Les Arts*, n° d'oct. 1908, p. 1-14 (gr.).

1. Ces notes ne paraîtront que dans le prochain fascicule du *Bulletin*.

I.

Catalogue critique des sculptures[1].

N° 120. CAFFIERI (Jacques) (1678-1755).

Buste de Jean-Victor, baron de Besenval (1671-1736)[2]. Bronze sur piédouche de bois noir. — Haut. : 0m80.

Signé sous l'épaule gauche :

FAIT PAR CAFFIERI
A PARIS 1735 .

Derrière le buste, au creux du bronze, se trouve une longue inscription latine gravée sur une plaque de bronze rappelant la carrière du personnage; elle a été relevée et publiée par M. Guiffrey dans l'ouvrage cité ci-dessous.

Collection de M. le prince François de Broglie.

[Attribué au *Catalogue* par erreur à Jean-Jacques Caffieri (1725-1792).]

Expositions. — *Société de protection des Alsaciens et Lorrains demeurés Français. Notice sommaire des objets*

1. On a suivi l'ordre et le numérotage du *Catalogue officiel;* les dimensions sont données d'après ce livret, n'ayant pu être contrôlées.

2. Jean-Victor de Besenval naquit à Soleure en 1671. Cadet au régiment des Gardes Suisses dès 1689, il commanda ce régiment en 1703; brigadier d'infanterie en 1704, chevalier de saint Louis en 1705, il commanda une brigade à la bataille de Ramillies, puis devint ambassadeur de France près de Charles XII, roi de Suède (1708), et près du roi de Pologne en 1713. Lieutenant général des armées du roi en 1719, colonel des Gardes Suisses en 1722, il mourut à Paris le 11 mars 1736 et fut inhumé en l'église Saint-Sulpice, où l'on voyait son épitaphe avec son buste en bronze dans un médaillon, œuvre de Meissonnier, d'après Thiéry, *Guide des amateurs* (t. II, p. 438). Sa biographie sommaire est dans Pinard, *Chronologie militaire*, t. V, p. 71.

d'art exposés ... au palais de la Présidence du Corps législatif, 1874. 1re série, p. 59. Statues, etc., nº 10 (salle 3); 2e série, p. 62, nº 30 (salle 3) [attribué à J.-J. Caffieri. Appartenant au baron de Besenval].

— Exposition universelle de 1878. *Notice des peintures, sculptures... exposées dans les galeries des portraits nationaux au Palais du Trocadéro*, par Henry Jouin. Paris, Impr. nationale, 1879, in-8º, nº 464, p. 98-99, avec le relevé des inscriptions. [Au baron de Besenval.]

— *Catalogue de l'Exposition de l'art français sous Louis XIV et sous Louis XV* (à l'École des beaux-arts). Paris, Quantin, 1888, nº 74 [attribué à Desenne (?). Au baron de Besenval].

— Exposition universelle de 1900. *Exposition rétrospective des armées de terre et de mer. Catalogue*, par Germain Bapst, nº 115. [A Mme la princesse F. de Broglie.]

Bibliographie. — J.-J. Guiffrey, *Les Caffieri*. Paris, 1877, in-8º, p. 91-93. — A. de Champeaux, *Gazette des beaux-arts*, 1888, t. II, p. 35 (fig.). — P. Vitry, *Revue de l'Art ancien et moderne*, juillet 1908, p. 23 (fig.). *Les Arts*, octobre 1908, nº 82, p. 4 (fig.).

Nº 121. CAFFIERI (Jacques) (1678-1755).

Buste de Jean-Victor-Pierre-Joseph de Besenval[1] (vers 1636-1713).

Bronze. — Haut. : 0m75.

1. Jean-Victor-Pierre-Joseph de Besenval, père du précédent, troisième fils de Martin Besenval, sénateur du Grand Conseil de Soleure († 1660), naquit vers 1636, fut officier au régiment des Gardes Suisses en France dès l'âge de dix-huit ans, fit partie du Grand Conseil de Soleure en 1660, trésorier en 1675 et avoyer de ce canton en 1688; ambassadeur auprès du duc Victor-Amédée de Savoie en 1681 et chargé d'aller complimenter Louis XIV à Ensisheim la même année. Il possédait le château de Waldeck, près de Soleure, et s'intitulait baron de Brunnstatt, du nom du château de Brunnstatt, près de Mulhouse (Alsace), que son père avait acquis en 1654. Il mourut à Soleure le 24 décembre 1713.

Signé en capitales le long de l'épaule gauche :

FAIT . PAR . CAFFIERI . 1737 .

Sur un cartouche de style rocaille qui orne le piédouche se trouve gravée l'inscription suivante :

JEAN
VICTOR BARON
DE BESENVAL DE
BRONSTAT, AVOYER
DU CANTON DE SO-
LEURE FONDATEUR DU
VALDEC EN 1683

[Attribué au *Catalogue* par erreur à Jean-Jacques Caffieri. Collection de M. le prince François de Broglie.]

Exp. — *Société de protection des Alsaciens et Lorrains...*, 1874. *Notice des objets d'art...*, 1re série, p. 59. Statues, no 11 (salle 3); 2e série, p. 62. Statues, no 31 (salle 3) [attribué à Jean-Jacques Caffieri. Appartenant au baron de Besenval].

— *Exposition de l'art français sous Louis XIV et sous Louis XV*, 1888, no 102 [d'après Caffieri (?). Au baron de Besenval].

Bibl. — J.-J. Guiffrey, *Les Caffieri*, p. 93-94. — P. Vitry, *Les Arts*, 1908, no 82, p. 5 (fig.).

No 122. COUSTOU (Guillaume Ier) (1677-1746).

Buste de Michel-Étienne Turgot, marquis de Sousmont (1690-1761), prévôt des marchands de la Ville de Paris de 1729 à 1740.

Marbre. — Haut. : 0m95.

Signé au dos en capitales :

G. COUSTOU F. 1735

Sur le piédouche est gravée l'inscription suivante :

Mr MICHEL ESTIENNE TURGOT
CHEVALIER SEIGNEUR
DE SOUSMONS, BONS &
PREVÔT DES MARCHANS
DONNÉ PAR LA VILLE, 1735

Appartient à M. Dubois de l'Estang, au château de Lantheuil (Calvados).

[Attribué au *Catalogue* par erreur à Guillaume II Coustou (1716-1777).]

Guillaume Coustou fut en relations avec le Bureau de la Ville de Paris et reçut des magistrats parisiens plusieurs commandes relatives à la décoration de l'Hôtel-de-Ville. En 1734, Étienne Turgot passe un marché avec l'artiste pour la confection de neuf médaillons en marbre destinés à contenir les portraits du gouverneur de la ville, du prévôt, puis d'échevins et autres fonctionnaires de la ville, médaillons analogues à ceux déjà placés aux arcades de la cour. G. Coustou fut également l'auteur d'un buste de Louis XV commandé par la Ville et placé en 1734.

Le Roux de Lincy, qui a publié, dans son *Histoire de l'Hôtel-de-Ville de Paris* (Paris, 1846, in-8°), le marché relatif aux médaillons (2e partie, pièces, p. 90-91) et a retracé l'histoire du buste de Louis XV (1re partie, p. 52), n'a pas parlé du buste d'Étienne Turgot ou n'a pas retrouvé le marché qui le concerne.

Ce buste, ainsi que le buste suivant, celui du ministre de Louis XVI, fut conservé jusqu'au XIXe siècle dans la famille Turgot au château de Bons, dans les environs de Falaise. Il a été transporté, au cours de ce siècle, au château de Lantheuil, avec d'autres souvenirs, qui sont aujourd'hui la propriété de M. Dubois de l'Estang, héritier de la famille. On voit au château de Lantheuil une répétition de ce buste également en marbre qui passe pour une réplique ancienne.

Exp. — Exposition universelle de 1878. *Notice des*

peintures, sculptures... exposées dans les galeries des portraits nationaux, par Henry Jouin (Paris, 1879, in-8°), p. 87, n° 409. [Appartenant à Mme la marquise Turgot.]

BIBL. — P. Vitry, *Les Arts*, 1908, n° 82, p. 3 (fig.).

N° 124. HOUDON (JEAN-ANTOINE) (1741-1828).

Buste de Mirabeau (1749-1791).
Marbre. — Haut. : 0m94.

Signé à la section de l'épaule droite :

houdon f.
10 avril 1791

Collection de M. Charles Delagrave.

Le buste de Mirabeau, exécuté par Houdon d'après un moulage pris sur le cadavre du grand orateur au lendemain de la mort de celui-ci (2 avril 1791), était d'abord destiné à la Société des Amis de la Constitution. Mais Houdon, froissé de ce que l'on eût songé, après lui avoir demandé ce buste, à ouvrir un concours pour son exécution (voir sa brochure intitulée : *Réflexions sur les concours*), garda le buste chez lui et l'exploita à sa manière, en en vendant des répétitions, avec ou sans les épaules, soit en plâtre patiné, soit en terre cuite. Une épreuve en terre cuite, venant de la collection Walferdin, a été acquise par le Louvre en 1880. Une autre, appartenant à M. Jadin, a été publiée par M. Henry Marcel (art. cité ci-dessous). Une épreuve en plâtre se voit au Musée d'Angers.

Quant au marbre, signé et daté, de M. Delagrave, c'est probablement celui qui figura en 1795 à la vente faite par Houdon. Ce buste appartint à Jacques Laffitte, qui le légua à son exécuteur testamentaire Aumont-Thiéville, père de Mme Delagrave.

EXP. — Exposition universelle de 1900. *Exposition rétrospective de la Ville de Paris*. Non porté au *Catalogue*. [A M. Ch. Delagrave.]

Bibl. — Baron Roger Portalis, *L'Exposition rétrospective de la Ville de Paris. Gazette des beaux-arts*, 1900, t. II, p. 210-211. [Le buste reproduit n'est pas celui de M. Delagrave, mais celui du Louvre.] — Henry Marcel, *Essai sur l'iconographie de Mirabeau. Revue de l'Art ancien et moderne*, 1901, t. I, p. 277 (héliogr.). — P. Vitry, *Les Arts*, 1908, nº 82, p. 11 (fig.).

Nº 125. HOUDON (J.-A.).

Buste de magistrat.
Marbre. — Haut. : 0m81.

Signé sous l'épaule gauche :

houdon f. 1787

Collection de M. Jacques Doucet.

L'identification de ce portrait n'a pu encore être faite de manière satisfaisante; aucun des bustes exposés par Houdon au Salon de 1787 ne correspond à celui-ci. Parmi ceux qui furent exposés au Salon de 1785, probablement en plâtre, et dont le marbre peut être postérieur, on a pensé tout d'abord au buste de Lepelletier de Morfontaine, prévôt des marchands; mais aucun portrait conservé de ce personnage ne permet à notre connaissance de confirmer l'hypothèse. D'autre part, la ressemblance des traits du personnage avec ceux de M. de Sartine, ancien lieutenant de police sous Louis XV, ministre d'État sous Louis XVI, a pu faire penser à cet autre personnage, bien que nous ne sachions pas que Houdon ait eu l'occasion de faire son portrait. C'est sous le nom de M. de Sartine que le buste a été publié par M. Vitry en 1903. Mais, depuis lors, M. J. Doucet, d'après des renseignements, malheureusement un peu vagues, fournis par l'ancien propriétaire du buste, croit que celui-ci représente un avocat au Parlement de Grenoble du nom de *Lavaïsse;* sans garantir absolument la forme de ce nom, qui n'a pu être retrouvé jusqu'ici sur aucun document par plusieurs personnes s'occupant d'his-

toire dauphinoise et qui ne figure nulle part dans les listes et catalogues d'œuvres de Houdon.

Bibl. — P. Vitry, *La Collection de M. Jacques Doucet (Sculptures). Les Arts*, septembre 1903, n° 21, p. 4 (fig.). — *Les Arts*, 1908, n° 82, p. 2.

N° 126. HOUDON (J.-A.).

Buste d'Anne-Robert-Jacques Turgot, baron de l'Aulne, ministre d'État (1727-1781).

Marbre, piédouche en cuivre et plinthe de marbre. — Haut. : 0m85.

Signé à la section de l'épaule droite :

Par houdon 1778

Collection de M. Dubois de l'Estang, au château de Lantheuil (Calvados).

Houdon, qui avait exposé au Salon de 1775, sous le n° 254, « le modèle plâtre du buste de Turgot », devait le faire voir, sous sa forme définitive, en marbre, au Salon de 1777 : « N° 241. Portrait de M. Turgot, ancien contrôleur général, honoraire associé libre de l'Académie. »

On s'explique difficilement pourquoi le marbre porte la date de l'année suivante. Il ne semble pas, en effet, qu'il y ait jamais eu d'autre exemplaire de ce buste que celui-ci, qui fut toujours conservé dans la famille Turgot comme le buste de Michel-Étienne Turgot, père du ministre, décrit plus haut. Peut-être Houdon, après l'Exposition, reprit-il le buste à son atelier pour y mettre la dernière main et ne le signa-t-il que quelques mois plus tard.

Il peut être utile d'indiquer ici que le Musée de Montpellier a reçu en legs du Dr Bouisson un buste de marbre signé et daté de 1788 qui, d'après l'avis du donateur, représenterait également le ministre de Louis XVI. Cette attribution est insoutenable lorsque l'on connaît le marbre appartenant à M. Dubois de l'Estang et si l'on établit une

comparaison avec les portraits gravés du célèbre économiste. Le buste de Montpellier (*Catalogue du Musée Fabre*, par G. d'Albenas, Montpellier, 1904, in-8°, n° 1057) demeure le portrait d'un inconnu, les recherches d'identification n'ayant encore abouti à aucun résultat positif.

Exp. — Exposition universelle de 1878. *Notice des peintures, sculptures... exposées dans les galeries des portraits nationaux*, par Henry Jouin, p. 87, n° 410. (Erreur dans le relevé de la signature.) [Buste appartenant à Mme la marquise Turgot.]

Bibl. — P. Vitry, *Les Arts*, 1908, n° 82, p. 8 (fig.).

N° 127. HOUDON (J.-A.).

Buste de Mme Adélaïde, fille de Louis XV (1732-1800). Marbre. — Haut. : 0m90.

Au dos du buste est gravée l'inscription suivante en lettres capitales :

A. HOUDON FECIT, ANNO 1777

Collection de M. Georges Hœntschel.

Les deux effigies de Mme Adélaïde et de Mme Victoire par Houdon furent exposées par l'artiste au Salon de 1777 avec celles du comte et de la comtesse de Provence. C'étaient les premiers bustes de personnages officiels qu'exécutât Houdon, et il avait dû, sans doute, en recevoir la commande par l'administration royale, bien que, huit ans plus tard, d'après des documents conservés aux Archives nationales, O1 1922 A et B, les *Bâtiments du Roy* fissent des difficultés pour les lui payer, en particulier le buste de Mme Adélaïde.

Les bustes des deux princesses durent rester, jusqu'aux environs de la Révolution, soit dans leurs appartements de Versailles, soit dans leur château de Bellevue. Ils furent confiés sans doute ensuite à un intendant de leur Maison nommé Randon de Pommery, dont la famille les conserva. Ses deux fils, Randon du Thil et Randon de la

Tour, se les partagèrent au début du XIXe siècle. L'un des deux fut vendu, paraît-il, sous la Restauration pour une somme dérisoire. C'est sans doute celui que recueillit plus tard Lord Hertford et qui est aujourd'hui au Musée Wallace : il représente Mme Victoire (voir P. Vitry, *La sculpture française au Musée Wallace*, *Les Arts*, 1902, no 7, p. 20, fig.). L'autre était resté dans la famille représentée par Mme la marquise de Champchevrier et était conservé il y a deux ans encore au château de Marcilly-sur-Mauline (Indre-et-Loire).

C'est par erreur que Montaiglon, dans sa *Notice sur J.-A. Houdon* (*Revue universelle des Arts*, 1855, p. 176), a cru reconnaître les portraits de Mesdames en deux bustes placés à la Salle des gardes de la reine au château de Versailles[1].

Bibl. — P. Vitry, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1908, t. II, p. 24, fig., et *Les Arts*, 1908, no 82, p. 2.

No 128. HOUDON (J.-A.).

Buste de César-Gabriel de Choiseul, duc de Praslin (1712-1785).

Marbre. — Haut. : 0m70.

Signé sous l'épaule droite :

houdon fecit, 1780

Collection de M. Louis Laveissière.

M. Laveissière a acquis directement ce buste des héritiers de Praslin, ainsi qu'un plâtre où se marquent quelques légères différences et qui peut passer pour le plâtre original.

Le buste fut exposé au Salon de 1781 sous le nom de

1. Au *Catalogue* Soulié, le no 2126 porte le nom de Mme Clotilde, reine de Sardaigne, et le no 2127 celui de Mme Élisabeth. Le second buste représente en réalité *Mme Clotilde*, mais le premier est le portrait d'une inconnue. L'attribution de ces œuvres à Houdon ne saurait être soutenue.

M. le duc de Praslin. L'identité du personnage est confirmée par la comparaison avec un portrait peint par Roslin en 1763 qui se trouve aujourd'hui à Versailles (nº 3847 du *Catalogue* Soulié).

Bibl. — P. Vitry, *Les Arts*, 1908, nº 82, p. 6 (fig.).

Nº 129. HOUDON (J.-A.).

Buste de Voltaire en perruque et habit à la française.
Terre cuite peinte. — Haut. : 0m48.

Signé :

houdon f. 1778

Collection de M. le comte Pastré.

Cette terre cuite, un peu plus petite que les exemplaires connus en marbre du célèbre buste, paraît être une des épreuves que vendait Houdon. Les meilleurs exemplaires en marbre de ce type du Voltaire, qui portent généralement aussi la date de 1778, sont ceux du Musée du Louvre (en provenance du ministère de l'Intérieur), du Musée de Versailles et ceux, plus amplement drapés, du Théâtre-Français et de l'Académie des sciences de Berlin.

Nº 130. HOUDON (J.-A.).

Buste de Diane.
Marbre. — Haut. : 0m87.
Ce buste de jeune femme nue jusqu'au-dessous des seins et coiffée d'un croissant dans les cheveux reproduit le type de la célèbre *Diane de Houdon* dont le marbre est à l'Ermitage et un bronze au Louvre.

Signé :

Houdon fecit

Collection de M. le comte Mansard de Sagonne.

On avait inséré au *Catalogue* de l'Exposition la note suivante :

« Ce buste, première exécution en marbre de l'idée de Houdon, fut exposé au Salon de 1777, où il souleva l'admiration générale. Le Roi en fit l'acquisition et la Reine le donna au retour de Varennes au baron de G..., qui l'avait aidée dans sa fuite.

« Le modèle qui servit à Houdon s'appelait Mlle Odéoud. C'est la même année 1777 que Houdon exposait, à la Bibliothèque du Roi, la maquette en plâtre de *Diane partant pour la chasse.* »

Cette note est le résumé d'une brochure publiée en 1906, au moment où le buste était à vendre, et intitulée : *Le buste de la Diane de Houdon*, par Jacques Darl, 24 p., in-8o, s. l. n. d. La personne qui possédait alors le buste, et qui est désignée dans la brochure comme un M. D..., déclarait le tenir d'un baron de Goguelat, petit-neveu du général du même nom (1746-1831), qui fut parmi les amis fidèles de Louis XVI et de Marie-Antoinette, participa à l'aventure de Varennes et n'émigra qu'après le 10 août. D'après une tradition enregistrée sans autre preuve, celui-ci aurait reçu la *Diane* en don du roi ou de la reine. Ce qui est beaucoup moins prouvé encore et même presque certainement erroné, c'est l'achat par le roi du buste exposé par Houdon au Salon de 1777. Aucun texte, aucune tradition ne nous en assure.

Un buste en marbre d'une qualité bien supérieure à celui-ci qui ne paraît guère qu'un travail d'atelier, de date peut-être assez tardive, appartient à Mme la comtesse Greffühle. Il est signé : *Houdon fecit 1778*. L'exemple de la signature du Turgot, daté de 1778, bien qu'exposé en 1777, peut permettre de supposer que le marbre de la collection Greffühle est celui même dans lequel Houdon traduisit pour la première fois le type de sa Diane.

Pour l'histoire de cette Diane et de ses différentes répliques, voir l'article de M. P. Vitry, *La Diane et l'Apollon de Houdon*, dans *Les Arts*, janvier 1907. M. Vitry y montre en particulier que l'hypothèse d'une Mlle Odéoud,

parfaitement inconnue par ailleurs, posant pour la Diane, ne repose sur aucun fondement sérieux.

N° 131. HOUDON (J.-A.).

Buste de Joseph Balsamo, dit Cagliostro (1743-vers 1795). Marbre. — Haut. : 0m70.

Signé sous l'épaule droite :

houdon
f
1786

Collection de Sir John Murray Scott, Bart.

L'inscription *Cagliostro* qui figure sur le piédouche est moderne.

Ce buste avait été plusieurs fois prêté à des expositions par Sir Richard Wallace et restait anonyme, quand il fut identifié lors de l'*Exposition de l'art français sous Louis XIV et Louis XV*, ouverte à l'École des beaux-arts en 1888. La découverte fut faite à ce moment grâce au rapprochement du marbre avec un plâtre possédé par M. Storelli (de Blois), lequel le tient par héritage. Or, ce plâtre (aujourd'hui revêtu d'une patine verdâtre) fut donné par le célèbre charlatan Cagliostro à son avocat devant le Parlement, Me Thilorier. Ce plâtre (qui a été depuis publié dans l'ouvrage de M. F. Funck-Brentano, *L'affaire du collier*, Paris, 1901) est identique au marbre de la collection Wallace.

La tradition, déjà très solide, se trouve confirmée par l'existence d'une gravure représentant Cagliostro qui porte comme légende : « Peint par Boudeville, d'après le buste de M. Houdon et gravé par Pariset. » D'après la date de 1786 inscrite sur le marbre (le plâtre ne porte aucune inscription), Houdon aurait exécuté son œuvre pendant le procès; car Balsamo, arrêté le 22 août 1785, quitta la France pour n'y plus revenir, en juin 1786.

Le buste de la collection Wallace avait été acquis à

l'hôtel Drouot vers 1860; on ne sait rien sur ses origines.

Le Musée d'Aix-en-Provence possède un autre exemplaire du Cagliostro en marbre et tout semblable au précédent, avec là même date et la même signature; il a figuré jusqu'à présent aux catalogues sous un faux nom, qui serait encore inscrit sur le cartel indicateur, dit-on, malgré de récentes observations.

On le donne dans les derniers livrets, *Catalogue du Musée d'Aix*, 1re partie : *Monuments archéologiques, sculptures*, par H. Gibert, Aix, 1882, p. 309, nº 683, et *Catalogue du Musée d'Aix*, 2e partie : *Peintures, sculptures modernes*, par H. Pontier, Aix, 1900, p. 277, nº 776, comme représentant *Jacques Paesiello*, musicien italien (1741-1816), qui eut d'ailleurs, d'après les gravures, quelque ressemblance dans les traits du visage et le port de la tête, avec Cagliostro. Ce buste, qui mesure 0m80, est signé de même :

houdon f. 1786.

L'artiste aurait donc exécuté tout de suite deux marbres du même personnage. L'origine du marbre d'Aix nous échappe; il est entré au Musée avec la riche donation de J.-B. Bourguignon de Fabregoules, conseiller à la cour d'Aix (1782-1863), qui tenait de son père l'une des plus riches collections de la province[1].

On dit que le cardinal de Rohan possédait un buste du magicien; lequel est-ce des deux actuellement connus? Nous ne pouvons le savoir. Il est difficile de dire également lequel des deux fut exécuté le premier.

Houdon ne paraît pas avoir jamais exposé au Salon l'image de Cagliostro, mais s'il plaça immédiatement deux exemplaires en marbre de son œuvre, et peut-être plusieurs autres en plâtre ou en terre cuite, parmi les admirateurs ou les victimes du charlatan, il en garda chez lui un plâtre, sans doute le modèle primitif. On le voit figurer en belle place dans les tableaux de Boilly représentant l'atelier de l'artiste, conservés au Musée des Arts

1. Le buste d'Aix fut envoyé à l'Exposition universelle de Paris de 1867 (*Histoire du travail, Catalogue*, 2e partie, nº 4648).

décoratifs et au Musée de Cherbourg. C'est ce plâtre qui passa à la vente faite en 1828 (nº 31) après le décès de l'artiste.

Exp. — Exposition des Alsaciens-Lorrains en 1874 (non porté au *Catalogue*) [à Sir Richard Wallace].

— *L'art du XVIIIe siècle* (Exposition à la galerie Petit, déc. 1883-janv. 1884), *Catalogue*, nº 250 : *Portrait d'homme* [à Sir Richard Wallace].

— *Catalogue de l'Exposition de l'art français sous Louis XIV et Louis XV* (à l'École des beaux-arts), 1888, nº 77 : *Portrait d'homme* [à Sir Richard Wallace].

— *Exposition de Marie-Antoinette et de son temps*, 1894, nº 212 : *Buste de Cagliostro* [à Lady Richard Wallace].

Bibl. — Ch. Yriarte, *Le buste de Cagliostro par Houdon. Chronique des Arts*, 1888, p. 252-253. — Voir, du même, *Mémoires de Bagatelle. Revue de Paris*, 15 septembre 1903, p. 408. — Lady Dilke, *French architects and sculptors of XVIIIth century*, London, 1900, p. 137. — L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France. La peinture,* Paris, 1900, p. 98 (sous le nom de Paesiello). — Id., *Sculptures, dessins, objets d'art*, Paris, 1904, p. 25 (fig.) (sous le nom de Cagliostro). — L. de Montigny, *Au Louvre et au Musée d'Aix. Une double rectification* [note sur le Cagliostro d'après une communication de M. G. Brière]. *Revue historique de Provence*, 1901, t. I, p. 362. — P. Vitry, *Les Arts,* 1908, nº 82, p. 1 (fig.).

Nº 133. LEMOYNE (Jean-Baptiste) (1704-1778).

Buste dit « de C.-G. de Lamoignon de Malesherbes » (1721-1794).

Marbre. — Haut. : 0m70.

Collection de M. Édouard Kann.

La désignation iconographique de ce buste, malgré une certaine ressemblance avec les portraits gravés de Malesherbes, reste douteuse. Quant à l'attribution artistique,

elle est difficile à soutenir, le buste n'étant pas signé et la manière très caractérisée de J.-B. Lemoyne ne s'y retrouvant guère.

Bibl. — André Michel, *Journal des Débats*, 2 juin 1908. — P. Vitry, *Les Arts*, 1908, nº 82, p. 7 (fig.).

Nº 134. MÉRARD (Pierre).

Buste de Louis-François de Bourbon, prince de Conty (1717-1776).

Marbre. — Haut. : 0m80.

Sur la face du piédouche, dans un petit cartel de marbre noir, est gravée cette inscription :

LOUIS-FRANÇOIS
DE BOURBON
PRINCE DE CONTY

A droite du piédouche est la signature de l'artiste :

Par. P. Merard
En Mai 1777

Collection de M. Édouard Kann.

Ce buste provient des collections de la famille d'Orléans, réunies au Palais-Royal par Louis-Philippe. En effet, le Musée de Versailles possède le moulage de ce buste portant exactement la même signature, moulage qui fut exécuté sous le règne de Louis-Philippe. Ed. Soulié indique dans son *Catalogue* (t. II, p. 399, nº 2865) cette provenance : « Le buste original se trouvait dans la galerie du Palais-Royal. »

Vendu probablement lors de la liquidation de la liste civile après 1848, le marbre se retrouvait récemment à la vente de Mme la baronne Roger de Sivry, en mars 1904; il y fut acquis pour la collection de feu M. Rodolphe Kann[1].

1. *Catalogue des objets d'art et d'ameublement, tableaux,*

Soulié, qui avait parfaitement catalogué le moulage inscrit au nº 2865, s'est trompé en inventoriant un autre moulage du même buste, mais modifié, les épaules coupées, la draperie supprimée, la forme du piédouche changée. Il a nommé comme auteur de cet autre moulage (sous le nº 480 de son *Catalogue*) le sculpteur Houdon. Il peut être utile de signaler cette erreur, qui tendrait à faire croire à l'existence d'un buste disparu du grand artiste; il n'en est rien, la sculpture de Mérard a seule servi à ce moulage arrangé, exécuté pour les galeries historiques.

Le sculpteur Pierre Mérard est encore très peu connu. Élève de Bouchardon, demeurant rue Neuve-Saint-Martin, il appartint à l'Académie de Saint-Luc, où il fut adjoint à professeur. Il expose au Salon de Saint-Luc de 1774 (nºs 227 à 230) des portraits en médaillons, le buste en terre cuite de M. Moreau, procureur du roi, des médaillons de Louis XV et du comte de Clermont; plus tard, il prit part aux Salons révolutionnaires de 1795, 1796 et 1799, où il envoya des bustes.

A la vente du marquis de Ménars, en 1782, figure, parmi les objets provenant de la marquise de Pompadour, sous le nº 218, un médaillon en cire de Louis XV, « fait en 1771 par Mérard » (E. Campardon, *Madame de Pompadour et la cour de Louis XV*, Paris, 1867, p. 366).

On voit dans l'église de l'Isle-Adam, au tombeau du prince de Conty, un médaillon de ce même personnage non signé, mais qui a de grandes chances d'être de la même main que ce buste, exécuté du reste après la mort du prince. On a supposé par là (voir André Michel, *Journal des Débats*, 2 juin 1908) que l'artiste aurait pu avoir des attaches particulières avec le prince de Conty et la société du Temple.

BIBL. — *Catalogue de la collection Rodolphe Kann, Objets d'art*, t. II, Paris, 1907, in-fol., p. 10. — M. Tour-

sculptures..., provenant en partie de l'ancienne collection du baron Roger et dont la vente, par suite du décès de Mme la baronne Roger de Sivry aura lieu à l'hôtel Drouot les 22 et 23 mars 1904. — Le buste figure sous le nº 102.

neux, *L'Exposition des Cent pastels. Gazette des beaux-arts*, juillet 1908. — P. Vitry, *Les Arts*, 1908, n° 82, p. 9 (fig.).

N° 135. PAJOU (AUGUSTIN) (1730-1809).

Buste de jeune femme désignée sous le nom de la princesse de Lamballe.

Terre cuite. — Non signé.

Collection de M. le baron de Bully.

Ce buste de jeune femme, dont la coiffure élevée rappelle les modes du temps de Louis XVI et l'ajustement très simple presque antique, se rapproche de mainte figure de l'époque, n'offre qu'une ressemblance assez vague avec les portraits connus de Mme de Lamballe. Nous n'avons aucune preuve que Pajou ait exécuté un buste de cette princesse, et la facture même de ce morceau est assez loin de justifier son attribution à l'artiste.

N° 136. PAJOU (AUGUSTIN).

Buste de Mme Vigée-Lebrun (1755-1842).

Terre cuite montée sur piédouche de marbre orné de cuivre doré. — Haut. : 0m67.

Signé à l'intérieur du creux du buste :

Pajou f. 1783

Collection de M. Wilbrod Chabrol.

Ce buste, qui a été repatiné récemment, et dont le piédouche paraît moderne, a passé par la collection Henry Didier (vente, 10-11 juin 1868, n° 114), vendu : 6,050 fr.; puis par la collection de Mme Denain (vente, 6-7 avril 1883, n° 182), vendu : 16,800 fr. (planche au *Catalogue*).

A la vente de la collection Olmade de Toulouse, faite

à Paris par Féral, 7-8 décembre 1868, figure en tête du *Catalogue* (sans numéro) l'indication d'un buste de marbre de Mme Vigée-Lebrun identique, d'après la description donnée par l'expert, à la terre cuite de la collection Denain.

Nous avons eu l'occasion depuis l'Exposition de voir une autre terre cuite presque identique, mais non signée, qui est passée en Allemagne et que l'on dit avoir été achetée à Paris il y a une quarantaine d'années.

Exp. — *Société de protection des Alsaciens et Lorrains*, 1874. *Notice des objets d'art...*, 1re série, p. 59, no 7, Statues... (salle 3); 2e série, p. 60, no 17, Statues... (salle 3). [A Mme Denain.]

L'art du XVIIIe siècle. Exposition chez Petit (déc. 1883-janv. 1884), no 270. [A Mme Denain.]

No 137. PAJOU (Augustin).

Buste de jeune homme désigné sous le nom du « Duc de Vendôme ». Jeune homme à perruque, le col de l'habit ouvert.

Terre cuite sur piédouche de marbre. — Haut. : 0m64.

Signé sous l'épaule gauche :

Pajou
fecit 1772

Collection de M. le comte Pastré.

A partir de l'année 1727, on ne trouve plus trace d'aucun personnage portant le titre de duc de Vendôme : la désignation iconographique proposée pour ce buste ne saurait donc être maintenue.

D'autre part, les caractères de l'exécution de la terre cuite permettent de mettre en doute l'authenticité de la signature.

Bibl. — M. Tourneux, *L'Exposition des cent pastels. Gazette des beaux-arts*, juillet 1908, p. 14 (fig.).

No 138. PAJOU (AUGUSTIN).

Buste d'un magistrat. Homme âgé en perruque et robe avec rabat et ceinture sur la robe.
Marbre. — Haut. : 0m78.

Signé au revers :

PAJOU F. 1788

Collection de M. Doistau.

EXP. — Exposition universelle de 1900. *Exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800. Catalogue*, no 4717. [M. Doistau.]
— Exposition organisée à Bagatelle en 1905, sans catalogue. [M. Doistau.]

BIBL. — Maurice Tourneux, *La sculpture à l'Exposition universelle. Gazette des beaux-arts*, 1901, t. I, p. 43. — P. Vitry, *Les Arts*, 1908, no 82, p. 10 (fig.).

No 139. PAJOU (AUGUSTIN).

Buste de Jean-François Ducis (1733-1816).
Terre cuite montée sur piédouche de marbre. — Haut. : 0m78.
L'inscription suivante est gravée sur la face du socle :

JEAN-FRANÇOIS DUCIS, L'UN DES QUARANTE
DE L'ACADÉMIE FRANÇOISE, SECRÉTAIRE
ORDINAIRE DE MONSIEUR FRÈRE DU ROI,

Et sur le côté à droite :

Par Pajou, sculpteur du Roi
1779

Collection de M. Doistau.

EXP. — Exposition organisée à Bagatelle en 1905, sans catalogue. [M. Doistau.]

BIBL. — P. Vitry, *Les Arts*, 1908, no 82, p. 12 (fig.).

Nº 140. PAJOU (AUGUSTIN).

Buste de Buffon.
Terre cuite biscuitée.
Collection de M. G. Sortais.

Le modèle est emprunté au type du buste de marbre conservé au Musée du Louvre, qui figura au Salon de 1773 et qui est signé : Pajou, 1773 (*Catalogue sommaire des sculptures*, nº 773).

Nº 141. VARIN (JEAN) (1604-1672).

Buste du cardinal de Richelieu.
Bronze. Haut. : 0m90.
Collection de M. Jacques Doucet.

Ce buste est une des meilleures épreuves d'une série dont on suit à peu près toute l'histoire. On sait que le modèle en fut établi par le sculpteur et médailleur Jean Varin, dans les toutes dernières années de la vie du cardinal. Des textes publiés par Courajod nous montrent ensuite que les héritiers du cardinal firent exécuter après sa mort six épreuves en bronze de ce buste par les fondeurs Lesueur et Perlan. A. Lenoir en recueillit successivement deux au Musée des Monuments français. Il garda celle qui venait de la Sorbonne (c'était la plus célèbre), jusqu'au jour où elle disparut, emportée sans doute pour la fonte, et il envoya l'autre, celle qui venait de Saint-Germain-des-Prés, à l'ancien collège des Quatre-Nations pour orner la bibliothèque Mazarine, où elle demeure.

Il est possible de retrouver aujourd'hui les quatre autres. L'une appartient à la famille de Chabrillant, héritière des d'Aiguillon, et par conséquent du cardinal, une autre se voit à l'Albertinum de Dresde, une autre dans la collection de Mme Édouard André; celle-ci enfin qui a été acquise, il y a neuf ans, par M. Jacques Doucet.

BIBL. — L. Courajod, *Jean Varin et ses œuvres de sculp-*

ture, Paris, 1881. — P. Vitry, *Bull. de la Soc. des Antiquaires de France*, 1899, p. 153; — *La collection Doucet, Les Arts*, 1903, nº 21, p. 1 (fig.). — *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1908, t. II, p. 22.

Il nous paraît utile d'indiquer que les trois sculptures désignées ainsi qu'il suit n'ont pas été exposées en réalité; nous reproduisons, sans les garantir, les indications du *Catalogue* :

Nº 119. BOUCHARDON.

Muse. Terre cuite originale.
Collection de M. Albert Besnard.

Nº 123. FALCONET.

Mlle Colombe l'aînée représentée avec l'Amour. Groupe terre cuite. Haut., avec le socle : 1m75.
Collection de M. Wildenstein.

Nº 132. LEMOYNE (J.-B.).

Portrait de Mlle Adélaïde Martin. Buste terre cuite. Haut. : 0m56.

Collection de M. le marquis de La Ferronnays.

Au contraire, ne figurait pas au *Catalogue* un buste en marbre d'enfant, portant un costume voisin de celui dans lequel fut représenté le dauphin Louis XVII, par Deseine.

Ce buste, ne portant pas de signature, était attribué sans preuves à Houdon.

NOTES

SUR LE

CATALOGUE DE L'EXPOSITION

DE PORTRAITS D'HOMMES ET DE FEMMES CÉLÈBRES

(1830-1900)

ORGANISÉE AU PALAIS DE BAGATELLE.

Pour la seconde fois, la Société nationale des beaux-arts avait utilisé les palais de Bagatelle pour y grouper une exposition de portraits de personnages célèbres du XIXe siècle[1]. C'était reprendre, sur un plan plus restreint, l'idée de la Société philanthropique qui fut l'organisatrice des expositions célèbres des « Portraits du siècle » en 1883 et en 1885.

Un catalogue d'œuvres d'art, pour la plupart contemporaines, ne réclame pas les mêmes soins qu'un catalogue de tableaux anciens; les traditions sont assez voisines pour permettre d'affirmer la sûreté des dénominations, et les peintures portent presque toujours les signatures de leurs auteurs. Néanmoins, on serait en droit de réclamer en ce livret quelques indications complémentaires souvent indispensables : le relevé des signatures, les dimensions des œuvres et la date de leur apparition aux Salons, quand elles y figurèrent, ce qui est fort fréquent. Ce sont là des recherches assez rapides à faire pour les rédacteurs et qui donneraient à leur travail plus grande valeur.

Une série assez longue d'annotations ou de corrections pouvait être constituée par un examen approfondi des œuvres rassemblées cet été à Bagatelle. Nous aurions voulu pouvoir fournir ces notes complémentaires, mais

1. *Exposition rétrospective de portraits de femmes* (1870 à 1900). *Catalogue illustré*. Paris, in-16, 51 p.

nous n'avons pas eu le loisir d'examiner suffisamment toutes les toiles; on ne trouvera ici que des remarques limitées à certains artistes qui nous intéressaient particulièrement. A côté de quelques rectifications au catalogue, nous avons fourni plusieurs renseignements sur d'autres exemplaires de portraits exposés, soit originaux, soit répliques. Quelques modestes que soient parfois les peintures qui en sont l'objet, on peut penser qu'il n'est pas indifférent d'apporter à tout genre de recherche artistique le souci de la précision[1].

Gaston Brière.

CARPEAUX (J.-B.).

Les bustes en plâtre exposés sous les nos 28 à 40 doivent être des épreuves conservées dans l'atelier de l'artiste comme modèles, car des plâtres de plusieurs de ces bustes ont été jadis vendus au Musée du Louvre comme originaux : ainsi le *Napoléon III* (no 30), la *Marquise de La Valette* (no 34). Il eût été nécessaire d'indiquer au *Catalogue*, à côté de la désignation du personnage, l'emplacement où se trouve l'œuvre définitive, au moins lorsqu'elle figure en des galeries publiques.

Le buste de la *Princesse Mathilde* (no 32), en marbre, est au Musée du Louvre (legs de la princesse); le marbre de l'*Amiral Tréhouart* (no 35) est au Musée de Versailles (*Supplément* de 1881 au *Catalogue* par Clément de Ris, no 4972), le buste en bronze de *Tissot*, ambassadeur

1. Il a été publié, outre le petit livret : *Catalogue des portraits d'hommes et de femmes célèbres (1830 à 1900) exposés par la Société nationale des beaux-arts dans le palais du domaine de Bagatelle du 15 mai au 15 juillet 1908*. Évreux, Hérissey, in-16, 46 p.; un catalogue illustré de planches. Paris, Moreau frères, in-16, 52 p. (le texte y est identique). — On trouvera plusieurs illustrations dans les articles publiés sur l'exposition par M. Pierre Hepp, *Gazette des beaux-arts*, 1908, 3e période, t. XL, p. 38-43, et par M. Gabriel Mourey dans *Les Arts*, no de juin 1908.

(nº 36), se trouve au Musée de Dijon, celui d'*Alexandre Dumas fils* (nº 38), en marbre, a été légué par l'écrivain au Théâtre-Français.

GUÉRIN (Baron PIERRE).

Nº 96. — *Portrait de Charles Nodier.*

L'attribution de cette peinture au baron Guérin (1774-1838) semble douteuse, nous pensons qu'elle est l'œuvre de Paulin Guérin (1783-1855), l'erreur étant le résultat d'une confusion entre les deux artistes homonymes et contemporains.

En effet, Paulin Guérin exposa au Salon de 1824 un « portrait de Charles Nodier » et le Musée de Versailles conserve un portrait de l'écrivain, par le même artiste (*Catalogue* Soulié, nº 3018), qui semble la réplique réduite de la toile exposée à Bagatelle.

INCONNU.

Nº 100. — *Portrait du duc de Nemours.*

Une réplique de cette médiocre peinture, également non signée, se trouve au Musée de Versailles. Elle est indiquée faussement dans le *Supplément* au *Catalogue* par Clément de Ris en 1881 (sous le nº 5158), comme représentant le « Duc d'Orléans ». L'erreur avait été signalée par le duc de Nemours lui-même et avait été rectifiée au Musée il y a de nombreuses années.

INGRES.

Nº 107. — *Portrait du duc d'Orléans.*

Le prince debout est vu jusqu'à mi-jambes, en costume de lieutenant général, la silhouette se détache sur un fond d'appartement tendu d'étoffe rouge à ornements dorés.

A droite se trouve inscrit le nom du duc d'Orléans et

la date : « Avril 1842 »; à gauche se lit la signature du peintre :

INGRES P^{XIT} PA^{SIS} 1842

Ce portrait fut exécuté par le maître à son retour de Rome, achevé peu de temps avant le funeste accident du 13 juillet 1842. Il a été gravé par Calamatta.

Il peut être utile d'indiquer, à cette occasion, les répliques faites par Ingres de cette peinture célèbre et conservées en nos collections publiques :

1. Le personnage demeure identique dans sa pose, représenté seulement jusqu'à mi-jambes, mais le fond a complètement changé. La silhouette du prince se détache sur une perspective de grand parc, allées, massifs d'arbres, bassin. Ciel gris et nuageux.

Cette peinture, qui mesure 1^{m}54 de haut sur 1^{m}19 de large, fut exécutée, avec le produit d'une souscription départementale, afin de commémorer le souvenir du passage du prince à Perpignan. C'est pourquoi elle se trouve au Musée de la ville.

Ce tableau est signé :

J. INGRES, 1843

(Cf. L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France. Peinture*, Paris, 1900, p. 220-221.)

2. Portrait du duc d'Orléans à mi-jambes (à peu près dans les proportions de l'original), même pose, mais la figure s'enlève sur un fond de parc comme dans l'exemplaire du Musée de Perpignan.

Cette toile (haut. : 1^{m}56; larg. : 1^{m}20) porte la signature à gauche :

J. INGRES, 1843

La toile a été agrandie autour du buste peint primitivement. Les fonds sont probablement l'œuvre de quelque élève d'Ingres, cependant l'augmentation a été faite sous la direction du maître, puisqu'il a laissé mettre ou mis lui-même sa signature dans la partie ajoutée et que l'œuvre

lui fut payée la somme de 8,000 francs en 1844 (d'après l'inventaire des acquisitions du règne de Louis-Philippe, nº 5976).

Cette peinture est conservée au Musée de Versailles; elle n'a jamais été exposée ni portée aux catalogues publiés. Elle semble identique à celle de Perpignan; une comparaison à l'aide de photographies déciderait seule s'il existe entre les deux toiles quelques variantes.

3. Le prince est représenté en pied, il a même costume et même pose que dans l'œuvre originale, avec le même fond d'appartement, mais naturellement agrandi par l'addition du sol, orné d'un tapis. Cette peinture est conservée au Musée de Versailles (haut. : 2m18; larg. : 1m31). Enregistré sous le nº 4996 au *Supplément* au *Catalogue* de 1878 par Clément de Ris, inscrit sous le nº 5975 à l'inventaire des achats pour les Musées royaux sous Louis-Philippe, le tableau fut payé 10,000 fr. en 1844. Le tableau porte la signature :

J. INGRES PXIT 1844

(Une copie de cette toile par Pichon est conservée dans les magasins de Versailles. Inventaire Louis-Philippe, nº 7463.)

ISABEY (Eugène).

Nº 111. — *Portrait de la nièce de l'artiste.*

Ce tableau est signé :

Eug. Isabey 1849.

ISABEY (Jean-Baptiste).

Nº 112 *ter.* — *Le roi Louis-Philippe et la famille royale se promenant en barque à Neuilly au clair de lune.*

L'attribution de ce curieux et romantique tableau au célèbre dessinateur et miniaturiste Jean-Baptiste Isabey

(1767-1855) nous semble impossible à maintenir. La facture de l'œuvre ne peut permettre de l'attribuer également à son fils Eugène Isabey (1804-1886).

LAMI (Eugène).

N° 118. — *Revue de Louis-Philippe aux Champs-Élysées.*

Les troupes passées en revue sont massées autour de l'Arc de triomphe, du côté de l'avenue de Neuilly.

Ce dessin, rehaussé d'aquarelle (non *peinture*, comme l'imprime le *Catalogue* par erreur), est probablement un croquis pris sur place par l'artiste pendant la revue. Il est signé à gauche :

Eug. Lami,
1838 (8bre).

N° 119. — *Le duc d'Orléans à cheval (à la tête d'un régiment).*

Aquarelle (*peinture* par erreur au *Catalogue*).

Signée :

E. Lami, 1844

Le portrait équestre du prince a été maintes fois reproduit à l'aquarelle par l'artiste; un exemplaire très voisin de celui exposé se trouve dans la collection de M. Alexis Rouart.

Une petite peinture analogue se trouve à Chantilly (*Catalogue de la peinture*, par Gruyer, n° 470).

Attribué à LAMI (Eugène).

N° 120. — *Portrait de Louis-Philippe.*

L'attribution de cette petite peinture à Eugène Lami ne saurait être maintenue. C'est simplement une réduction du portrait officiel du roi, la main placée sur le livre de

la Charte, exécuté par Winterhalter, dont l'original et des copies se trouvent au Musée de Versailles.

VAN YSENDYCK.

N° 175. — *Le Duc de Nemours enfant* (en costume de colonel du 1er régiment de lanciers).

Ce tableau est une réplique réduite de celui exposé par l'artiste au Salon de 1832 et conservé au Musée de Versailles (n° 5115 du *Supplément* au *Catalogue* de 1881 par Clément de Ris).

VERNET (Horace).

N° 179. — *Louis-Philippe et ses fils à cheval.*

La peinture représente le roi entouré de ses fils sortant de la Cour royale du palais de Versailles.

C'est la réduction du grand tableau conservé au Musée de Versailles, signé et daté de 1846 (tableau exposé salle 101, non porté au *Catalogue*).

Une copie réduite par Perrault figure au Musée Condé à Chantilly (*Catalogue de la peinture*, par Gruyer, n° 439).

WINTERHALTER.

N° 192. — *Le Comte de Paris enfant en costume de baptême* (le profil des tours de Notre-Dame de Paris au fond du tableau rappelle la cérémonie du baptême le 2 mai 1841).

Signé :

f. Winterhalter
Paris, 1842

(Il importe de relever avec soin les signatures apposées par Winterhalter. En effet, les portraits officiels de l'artiste furent abondamment copiés et répliqués par lui-même ou sous sa direction. La présence de la signature

est nécessaire pour distinguer les originaux ou les répliques surveillées par l'artiste des copies vulgaires.)

N° 193. — *La Princesse de Joinville.*

Signé :

Winterhalter
Paris, 1844

Une réplique de ce portrait est au Musée de Versailles (n° 5117 du *Supplément* de 1881); elle est également signée et datée :

Fr. Winterhalter, Paris, 1844.

N° 195. — *La Duchesse d'Orléans tenant entre ses bras le comte de Paris.*

La peinture exposée à Bagatelle ne portait pas de signature, elle est la réplique de l'original conservé au Musée de Versailles (n° 4995 du *Supplément* de 1878), signé :

f. Winterhalter, 1839

Tableau exposé au Salon de 1839, n° 2127.

N° 197. — *La Reine Marie-Amélie et ses deux enfants.*

Cette aquarelle porte l'inscription : « Souvenir d'Eu, 1845 » et représente la reine âgée entourée de deux jeunes enfants. Comme l'a déjà remarqué M. Dimier ici même (cf. plus haut, p. 109), il faut voir en ce gracieux croquis la reine Marie-Amélie entourée de ses *petits-fils*, le duc d'Alençon et le comte d'Eu.

OUVRAGES

RÉCEMMENT PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ SUR L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS ET OUVRAGES OFFERTS A LA BIBLIOTHÈQUE DE LA SOCIÉTÉ[1].

*Émile DACIER, *Une description de Paris de Piganiol de la Force, illustrée et annotée par Gabriel de Saint-Aubin.* Paris, 1908, in-8°.

*André FONTAINE, *Les Doctrines de l'art en France. — Peintres. — Amateurs. — Critiques. — De Poussin à Diderot.* Paris, 1908, in-8°.

ERRATA.

NOTE SUR JEAN-MARTIAL FREDOU (*Bulletin* d'avril-juin 1908, p. 100) :

Le nom du baron *Delfau de Pontalba*, propriétaire des deux portraits reproduits, a été par erreur faussement orthographié; nous lui en adressons nos excuses.

Les indications se référant aux deux portraits du duc de Bourgogne et de Louis XVIII enfants, qu'on a pu lire sur la feuille de protection qui les recouvre, ont été interverties; c'est l'enfant coiffé d'un *bonnet de hussard* qui est le *comte de Provence;* celui qui est *nu-tête* est le *duc de Bourgogne.*

1. Les ouvrages dont le titre est précédé d'un astérisque ont été offerts à la Société et sont déposés à la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, où ils forment une section spéciale.

AVIS.

Les membres de la Société qui voudraient collaborer aux volumes d'*Archives* de 1908, dont le texte est presqûe complet, et à celui de 1909, dont l'établissement commence dès maintenant, sont priés d'envoyer le plus tôt possible leurs documents au secrétaire de la Société, M. Pierre Marcel, 258, boulevard Saint-Germain, Paris. Ces documents seront immédiatement soumis au Comité des publications.

Les membres de la Société qui voudraient présenter des communications aux prochaines séances de la Société sont priés d'aviser huit jours au moins avant la séance le secrétaire-adjoint, M. P.-A. Lemoisne, à la Bibliothèque nationale, Paris.

Pour éviter les frais de recouvrement, les membres de la Société qui n'auraient pas encore payé leur cotisation pour 1908 sont priés d'en envoyer, par mandat-poste ou mandat-carte, le montant au trésorier de la Société, M. Alexandre Tuetey, aux Archives nationales, 60, rue des Francs-Bourgeois, Paris.

Pour les conditions d'admission, voir l'article 4 des Statuts.

SOCIÉTÉ

DE

L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

COMITÉ DIRECTEUR

DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

Président : M. Jules Guiffrey, membre de l'Institut, administrateur de la Manufacture des Gobelins.

Vice-président : M. André Michel, conservateur du département des sculptures au Musée du Louvre, professeur à l'École du Louvre.

Secrétaire : M. Pierre Marcel, docteur ès lettres.

Secrétaire-adjoint : M. P.-A. Lemoisne, sous-bibliothécaire au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Trésorier : M. Tuetey, chef de section aux Archives nationales.

Membres : MM. Berger, député, membre de l'Institut, G. Brière, attaché au Musée de Versailles, Jean Guiffrey, attaché au Musée du Louvre, Henry Havard, Henry Jouin, Paul Lacombe, bibliothécaire honoraire à la Bibliothèque nationale, Henry Lemonnier, professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, Henry

Marcel, administrateur général de la Bibliothèque nationale, Frantz Marcou, inspecteur général des Monuments historiques, Henry Martin, administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal, Metman, conservateur du Musée des arts décoratifs, P. de Nolhac, conservateur du Musée de Versailles, H. Stein, archiviste aux Archives nationales, Maurice Tourneux, Paul Vitry, conservateur-adjoint au Musée du Louvre.

Comité des publications : MM. Henry Martin, Henri Stein, Maurice Tourneux.

Comité des fonds : MM. Jean Guiffrey, Paul Lacombe, Henry Marcel.

STATUTS

VOTÉS PAR L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

DU 9 NOVEMBRE 1906.

ART. 1er.

La *Société de l'Histoire de l'Art français*, dans le but de donner un nouvel essor à ses études, modifie ses statuts comme suit :

ART. 2.

Une Société est fondée à Paris pour encourager l'étude de l'histoire de l'art et des artistes en France.

ART. 3.

Elle se propose :

1° De tenir des réunions périodiques où seront discutées les questions relatives à l'art français;

2° De publier chaque année un ou plusieurs volumes de documents inédits ou rares, imprimés ou graphiques;

3° D'accorder son patronage, avec ou sans subvention, à des monographies ou travaux spéciaux édités par les auteurs à leurs frais.

Art. 4.

Elle se compose de personnes admises sur leur demande, et sur la présentation de deux membres de la Société, par le Comité directeur, à la majorité des votants.

Art. 5.

Une Assemblée générale annuelle nomme le Comité directeur, composé de 20 membres.

Art. 6.

L'Assemblée générale pourra, sur la proposition du Comité directeur, nommer membres honoraires des personnes ayant rendu des services exceptionnels à l'histoire de l'Art français. Le nombre des membres honoraires ne pourra dépasser cinq.

Art. 7.

Le Comité directeur élit tous les ans, à la majorité des suffrages, un président, un vice-président, un secrétaire, un secrétaire-adjoint et un trésorier. Il nomme également tous les quatre ans un Comité des publications de trois membres. Les membres du bureau sont rééligibles immédiatement, sauf le président et le vice-président. Celui-ci devient président de droit.

Art. 8.

Le Comité est renouvelé par quart tous les ans : les membres sortants ne sont rééligibles qu'après un an.

Art. 9.

La cotisation annuelle est fixée à 20 francs. Elle doit être acquittée dans le premier semestre de l'année. Cette cotisation peut être rachetée par le payement d'une somme de 500 francs qui sera placée à intérêts.

ART. 10.

Les ressources de la Société se composent :

1° Des cotisations annuelles;

2° De la vente des ouvrages publiés par la Société;

3° Des revenus des capitaux du rachat des cotisations;

4° Des dons et subventions de l'État, des villes, des Académies et des particuliers;

5° De toute autre ressource éventuelle.

ART. 11.

La dissolution de la Société ne pourra être votée que par les trois quarts des membres d'une Assemblée générale convoquée à cet effet, sur la proposition signée de 20 membres.

DISPOSITION TRANSITOIRE.

Les prochaines élections du bureau n'auront lieu qu'en mai 1908.

Les séances de la Société ont lieu le premier vendredi de chaque mois à l'Union des Arts décoratifs, Pavillon de Marsan (rue de Rivoli).

Adresser toutes les communications à M. Pierre Marcel, secrétaire de la Société, 258, boulevard Saint-Germain, Paris, ou à M. P.-A. Lemoisne, secrétaire-adjoint, au Cabinet des Estampes, Bibliothèque nationale.

Nogent-le-Rotrou, imprimerie DAUPELEY-GOUVERNEUR.

SÉANCE DU 6 NOVEMBRE 1908.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. Henry Lemonnier, vice-président.

Présents : MM. F. Courboin, Jean Guiffrey, R. Kœchlin, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Pierre Marcel, L. Metman, M. Tourneux, A. Tuetey.

Excusés : MM. A. Michel et P. Vitry.

— La Commission des publications ayant donné un avis favorable au sujet du manuscrit de M. Caron : Inventaire des documents versés aux Archives nationales par la Direction des Beaux-Arts, le Comité décide de le publier.

Le Comité accepte également pour les *Archives* les documents relatifs à l'Hôtel des Invalides présentés par M. Carle Dreyfus.

— M. Lemonnier rend compte au Comité du nouvel examen qu'il a fait des procès-verbaux de l'Académie d'architecture. Cette publication lui paraît devoir intéresser la Société; il demande au Comité de lui adjoindre une commission pour l'aider dans l'examen des manuscrits. Le Comité désigne pour faire partie de cette commission MM. Jules Guiffrey, A. Tuetey et M. Tourneux.

M. Tuetey indique qu'en examinant le dernier volume des Procès-verbaux de l'Académie d'architecture, il a remarqué que le texte était très sommaire; il pense qu'il serait intéressant de compléter ce texte par les pièces annexes qui se trouvent dans les cartons des Archives nationales. La proposition de M. Tuetey est approuvée par le Comité.

— Le Comité examine les publications en cours.

M. Pierre Marcel annonce qu'il a déjà reçu pour les *Archives* l'Introduction et le commencement des Lettres de Du Pont de Nemours; l'ensemble de ces lettres don-

nera environ huit feuilles. M. Jean Guiffrey annonce, au nom de M. Jules Guiffrey, absent, que la *Correspondance des Directeurs de Rome* sera suffisante pour former le XVIIe volume. M. Lechevallier-Chevignard pense pouvoir donner très prochainement les *Lettres du Poussin* à l'impression.

M. François Courboin fait part au Comité de l'état de la publication des dessins de Gaignières dont s'est chargé M. Joseph Guibert : « Le triage des dessins de Gaignières conservés à Oxford sera terminé dans le courant du mois de novembre; le photographe, sachant alors combien il aura de pièces à exécuter en Angleterre, pourra faire les démarches nécessaires. La publication comprendra au moins quatre séries : 1o Tombeaux, statuaire; 2o Vitraux (peut-être les peintures et objets divers); 3o Tapisseries; 4o Vues de châteaux, d'abbayes. Dans chacune de ces séries, on suivra l'ordre alphabétique de noms de lieu, sauf pour la troisième, qui sera classée selon l'ordre alphabétique des noms de personnes. Peut-être y aura-t-il lieu de constituer une cinquième série, comprenant les peintures et objets divers.

— Le Comité accepte le cachet que M. Nocq a bien voulu graver pour la Société et adresse à l'auteur ses plus vifs remerciements.

— M. P. Marcel annonce au Comité que les cartes destinées aux membres de la Société seront prêtes à la prochaine séance.

— M. P.-A. Lemoisne annonce que M. Georges Petit a bien voulu assurer l'entrée des expositions de sa galerie aux membres de la Société sur la présentation de leurs cartes. Le Comité vote des remerciements à M. Petit.

— Étant donné le nombre toujours croissant des membres de la Société, le Comité décide de porter le tirage des publications de 300 à 400.

— Diverses propositions, parmi lesquelles celles de MM. Roserot et de Grandmaison, seront étudiées à la première séance.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. L. Béclard, R. Charlier, H. Clouzot, F. Courboin, Durand-Gréville, A. Fontaine, M. Furcy-Raynaud, Jean Guiffrey, R. Kœchlin, J. Laran, G. Lechevallier-Chevignard, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Lobbe, Magnien, E. Mareuse, Pierre Marcel, A. Marcheix, P. Marmottan, J. Mayer, Mazerolle, L. Metman, Ratouis de Limay, René-Jean, Roserot, H. Stein, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry, A. Vuaflart.

Quelques documents inédits sur les Coypel.

(Communication de M. André Fontaine.)

Les historiens de l'art hésitent sur le lieu de naissance de Noël Coypel : les uns tiennent pour Paris, les autres pour Orléans. Mais tous, sur la foi de Caresme, gendre de l'artiste, affirment que la famille Coypel était originaire de Cherbourg, où existe encore une rue portant son nom. Les recherches entreprises dans les registres de catholicité de la ville n'ont donné aucune indication sur Guyon Coypel et Marie Tillart, qui furent le père et la mère de Noël; mais les registres de catholicité présentent de graves lacunes. Le seul document que l'on ait trouvé à Cherbourg sur cette question date de la fin du XVIIIe siècle et provient d'une histoire de la ville encore inédite, très documentée, à tous égards excellente, dont l'auteur fut Avoyne de Chantereine. Voici le passage concernant Guyon Coypel, passage qu'a bien voulu nous communiquer le bibliothécaire-archiviste de la ville, M. François Emanuelli :

« Guyon Coypel, cadet d'une famille de Cherbourg, où il avait pris naissance vers l'an 1600, mérite à juste titre un rang distingué parmi les citoyens qui ont illustré la patrie. Nous ignorons les particularités de sa vie; nous

nous bornerons à dire qu'il s'établit dans la capitale du royaume et qu'il fut père des célèbres Coypel, peintres, dont les ouvrages en tout genre rendront la mémoire immortelle. »

Il ne semble pas probable qu'on puisse jamais arriver à bien connaître les origines de cette grande famille d'artistes dont la carrière officielle fut particulièrement brillante : sur quatre peintres du nom de Coypel, trois ont été directeurs de l'Académie et deux premiers peintres du roi.

Quelques renseignements curieux sur Antoine et Charles Coypel se trouvent dans le manuscrit Yb95, appartenant au Cabinet des Estampes. Ce manuscrit est un recueil factice de pièces concernant l'Académie et les arts entre 1715 et 1736. On y trouve le projet de règlement de la Société des arts et le refus poli opposé par le roi à la demande de lettres patentes qu'avait présentée le comte de Clermont pour l'établissement de cette Société. En ce qui concerne les Coypel, ce manuscrit renferme une amusante *Anecdote sur une estampe représentant Thalie chassée par la Peinture* ainsi que le brevet de premier peintre d'Antoine Coypel. Disons encore que quelques feuillets de ce manuscrit sont encadrés de dessins exquis signés Caffieri et analogues à ceux que M. Clouzot avait signalés l'an dernier[1]. Toutefois, comme ces dessins encadrent des pièces se rapportant à des événements compris entre 1729 et 1734, il semble plus naturel de les attribuer à Jacques Caffieri, mort en 1755, qu'à François-Charles, mort en 1729, à moins qu'il ne s'agisse, hypothèse plus probable, d'un des Caffieri peu connus qui vivaient alors à Paris.

Enfin, les Archives nationales possèdent quelques lettres intéressantes à propos de ce qu'on pourrait appeler la succession artistique et académique de Charles Coypel.

Lorsque cet artiste mourut, le mercredi 14 juin 1752, il occupait au moins trois places importantes : il était pre-

1. *Bulletin* de la Société, p. 34.

mier peintre du roi et du duc d'Orléans, secrétaire de l'Académie et garde des dessins du cabinet du roi. Aussi sa situation était-elle enviable, et M. Guiffrey, dans sa belle publication de scellés d'artistes, nous a appris qu'il « avait à son service quatre domestiques : un valet de chambre, deux laquais et une cuisinière ». Coypel, en effet, ne semble pas avoir négligé ses intérêts ; c'est ainsi que, trois mois avant sa mort, il avait obtenu que M. de Vandières demandât pour lui de l'augmentation au roi (Arch. nat., O[1] 1073 (1), n° 46). On lui avait accordé d'un seul coup un supplément de pension de 3,000 livres.

Après sa mort, la place de premier peintre resta vacante pendant dix ans. Ce n'est que le 2 juin 1762 que le marquis de Marigny proposa au roi de la donner à Carle Van Loo, mais à la condition que Cochin continuât à correspondre avec lui pour tout ce qui concerne l'Académie (Arch. nat., O[1] 1073 (1), n° 123).

La place de directeur de l'Académie fut donnée à Louis de Silvestre le 29 juillet 1752, qui fut en cette qualité présenté à M. de Vandières le mercredi 16 août et parfaitement accueilli. La correspondance de Cochin et de Marigny, publiée par M. Marc Furcy-Reynaud, prouve d'ailleurs que le directeur des Bâtiments se montra toujours très bienveillant pour Silvestre ; il avait à cela quelque mérite, car, le 22 juillet 1752, l'artiste, furieux de n'avoir pas été nommé garde des dessins, lui avait écrit une lettre presque insolente et s'était plaint de l' « injustice » qui lui avait été faite, alors qu'il avait postulé la place vacante « quatre heures après la mort du défunt » (Arch. nat., O[1] 1073 (1), n° 159).

C'est en effet Cochin qui avait été choisi par le directeur des Bâtiments ; mais, au lieu de toucher les 1,000 livres qui revenaient à Coypel, Cochin en abandonnait 600 à Coypel de Saint-Philippe, frère du peintre, sa vie durant (Arch. nat., O[1] 1073 (1), n° 52).

Enfin, Lépicié aussi avait hérité. En 1753, il écrit à M. de Vandières : « Au mois de juillet 1752, vous daignâtes me charger du département de M. Coypel, concernant l'Académie et les artistes qui travaillent pour Sa Majesté » (*Correspondance de M. de Marigny avec Coypel*,

Lépicié et Cochin, p. 47). Mais, comme il réclame un supplément de traitement, en déclarant qu'il n'a pour vivre que 3,400 livres, provenant d'une part de la pension qui lui avait été accordée pour faire le catalogue des tableaux du roi, d'autre part, de ses appointements de professeur des élèves protégés, il semble bien que Lépicié ait été le moins favorisé des héritiers de Coypel. Vandières, d'ailleurs, lui accorda 1,660 livres par an quelques jours après sa réclamation, démontrant une fois de plus sa bienveillance agissante à l'égard des artistes.

Documents inédits
concernant Jean Toutin et les premiers peintres sur émail.
(1593-1686.)

(Communication de M. Henri Clouzot.)

M. Henri Clouzot communique à la Société une série de documents inédits sur les Toutin et les peintres émaillistes de l'École de Blois.

On ne sait pour ainsi dire rien des débuts de la peinture sur émail. Le nom de l'inventeur, Jean Toutin, nous a été conservé par Félibien avec ceux de cinq ou six autres artistes de son école de 1632 à 1670. Mais là se bornent nos renseignements. Tous les auteurs de dictionnaires et d'encyclopédies ont reproduit l'historiographe des Bâtiments du roi sans changer un seul mot.

M. Henri Clouzot présente et analyse sommairement vingt-huit documents d'état civil provenant des registres des églises réformées de Châteaudun, de Blois et de Charenton, des registres paroissiaux de Saint-Maclou d'Orléans, de Saint-Honoré et de Saint-Sauveur de Blois. Ces actes précisent les principales dates biographiques de Jean Ier Toutin (1578-1644), Henry Toutin (1614-1686?), Jean II Toutin (1619-1670?), Isaac Gribelin (1600?-1660?), Pierre Chartier (1618-1685?), Christophe Morlière (1604-1644), Robert Vauquer (1625-1670), tous peintres sur émail de mérite.

Quatre pièces judiciaires extraites des archives du bail-

liage de Blois, des registres du Parlement et des Archives de la Cour des Monnaies jettent un jour curieux sur les rivalités corporatives qui divisaient ces orfèvres émaillistes avec les horlogers, les graveurs et même avec leurs confrères.

Un buste de J.-J. Caffieri au Musée de Tours.

(Communication de M. Paul Vitry.)

M. P. Vitry communique la photographie d'un buste en plâtre bronzé conservé au Musée de la Société archéologique de Touraine qui porte la signature, non relevée au *Catalogue* de ce Musée (rédigé par Palustre en 1871) :

fait par J.-J. Caffieri en 1769.

C'est le buste, que Caffieri exposa au Salon de cette année 1769, de *M. de la Faye, vice-directeur de l'Académie royale de chirurgie et démonstrateur royal* (*Catalogue*, nº 212).

L'indication de ce buste avait été relevée par M. Guiffrey dans son étude sur *les Caffieri* (p. 202), mais il n'en connaissait pas la destinée. On ne peut affirmer que le plâtre de Tours soit l'exemplaire même du Salon. Peut-être en a-t-il été tiré plusieurs épreuves ; peut-être le buste a-t-il été exécuté en terre cuite ou en marbre ? Toujours est-il que ce document est précieux pour nous révéler la qualité d'un excellent portrait *ad vivum* de J.-J. Caffieri.

Une erreur singulière de lecture a fait imprimer à Palustre que M. de la Faye était membre de l'Académie royale de chirurgie à *Montpellier*. C'est le mot *démonstrateur* (qui désigne les fonctions d'enseignement des chirurgiens), un peu effacé sous le bronzage et mal compris, qui a prêté à cette erreur[1].

Le buste a été donné à la Société archéologique de

1. Ce buste, qui joua véritablement de malheur, avait été mentionné, lors de son entrée en 1862, dans le *Bulletin* de la Société (t. XVII, p. xxxviii). Mais la date en avait été imprimée *1789*, ce qui est manifestement faux et risquerait d'égarer les recherches.

Tours, en 1862, par un M. Lelièvre, commissaire-priseur. On ne sait rien de sa provenance antérieure.

Les Termes du jardin des Tuileries.

(Communication de M. Furcy-Raynaud.)

Tout le monde connaît les quatre beaux termes rangés en demi-cercle, auprès du bassin du Fer à cheval, dans le jardin des Tuileries. Ces termes figurent les quatre saisons et sont placés dans l'ordre suivant, en commençant à gauche :

Cérès ou l'Été.

L'Hiver.

Vertumne ou l'Automne.

Flore ou le Printemps.

Les différents guides du xviii[e] siècle ne mentionnant pas les auteurs de ces œuvres d'art, nous aurons recours a l'inventaire des statues du roi, rédigé en 1720-1722 par le sculpteur Masson, conservé aujourd'hui aux Archives nationales (O[1] 1979*a* et *b*).

Nous y trouvons le Vertumne et la Pomone, attribués à Barrois, l'Hiver, attribué à Raon.

Les comptes des Bâtiments du roi sous Louis XIV certifient l'exactitude de cette attribution. Nous y relevons en effet les mentions suivantes :

« Du 24 septembre 1696.

« Au s[r] François Barrois, sculpteur.

« Parfait paiement de 9,950 livres pour deux termes représentant Vertumne et Pomone et un grand vase, le tout en marbre blanc, qu'il a faits et posés dans le jardin du château de Versailles, et autres ouvrages de sculpture par luy faits pour le Roy depuis 1686 jusqu'à présent (t. IV, p. 65), ci . . . . 5,850 livres. »

Et plus loin :

« Du 20 juillet 1712.

« A Raon, parfait paiement de 3,500 livres, à quoy

monte le terme représentant l'Hyver, qu'il a fait pour le jardin de Versailles, cy . . . . 1,500 livres. »

Remarquons, au sujet de ce dernier terme, qu'il existe dans le recueil Fb 26 du Cabinet des Estampes un dessin qui le représente et mentionne également l'attribution à Raon.

Ces trois sculptures ont-elles réellement été envoyées à Versailles ou ont-elles été déposées directement aux Tuileries, c'est ce qu'il est difficile de dire, étant donné le mutisme des guides de l'époque à leur égard.

Nous revenons au quatrième terme, c'est-à-dire à la Cérès. Nous avons vu qu'elle n'était pas citée dans l'inventaire de 1722; nos recherches devront donc s'étendre postérieurement à cette date. Nous trouvons en effet, dans la liste des sculptures commandées par les Bâtiments du roi de 1716 à 1728[1], la mention suivante, à l'année 1725 :

« François Dumont.

« Plusieurs modèles de la proportion de 9 à 10 pieds de haut, représentant une Cérès coiffée d'épis de blé et de diverses fleurs, avec autres ornements estimés 2,000 l., modérés à . . . . 800 livres. »

Ces modèles furent payés à Dumont le 12 août 1726[2]. L'artiste mourut à la fin de la même année sans avoir commencé l'exécution en marbre.

Suivant son habitude, l'administration des Bâtiments voulut utiliser le travail déjà commencé et fit faire l'exécution en marbre par un autre sculpteur, Guillaume Ier Coustou.

Le registre O¹ 2235 nous donne, à la page 202, l'indication finale :

« Du 20 janvier 1735.

« Au sr Coustou (le jeune), sculpteur. Paiement pour une figure en marbre représentant Cérès, pour être

1. *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1892, p. 119.
2. Arch. nat., O¹ 2265, n° 169.

posée dans le jardin des Tuileries, suivant un mémoire, cy . . . . 7,500 livres. »

SÉANCE DU 4 DÉCEMBRE 1908.

I.

COMITÉ DIRECTEUR.

La séance est ouverte sous la présidence de M. André Michel, président.

Présents : MM. G. Brière, J.-J. Guiffrey, Jean Guiffrey, R. Kœchlin, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Henry Marcel, Pierre Marcel, J.-J. Marquet de Vasselot, L. Metman, A. Michel, E. Moreau-Nélaton, M. Tourneux, A. Tuetey, P. Vitry.

— Le Comité décide que tous les membres nouveaux auront droit aux publications de l'année dès leur entrée dans la Société; le Comité décide également de faire le service du *Bulletin* à M. A. Marguillier, secrétaire de la *Gazette des beaux-arts*, qui analysera les communications de la Société dans la *Chronique des arts.*

— Sur la proposition de M. M. Tourneux, le Comité accepte en principe les documents que M. Roserot lui a apportés sur Bouchardon. M. Tourneux se mettra en relations avec M. Roserot pour voir sous quelle forme et dans quelle mesure ses documents doivent être publiés.

— Le Comité examine ensuite les publications pour l'année 1909.

M. Jean Guiffrey est prié d'examiner à nouveau les documents sur les Origines du Louvre qui lui ont été fournis par M. Tuetey, afin de pouvoir dire à la séance de janvier 1909 s'il peut en entreprendre la publication.

M. Henry Marcel promet au Comité de rechercher dans sa collection d'autographes des documents pour le volume d'*Archives*.

M. A. Michel propose de demander à Mme Jahan-Mar-

cille de bien vouloir confier à la Société le catalogue de Prudhon, qui serait publié en 1909. Cette proposition est acceptée.

— M. A. Lemoisne lit une lettre de M. Marmottan demandant que le libraire de la Société soit astreint à prendre en dépôt les tirages à part des membres de la Société; le Comité regrette de ne pouvoir lui donner satisfaction sur ce point, le libraire de la Société n'ayant pris, dans son traité, aucun engagement à cet égard.

— Au sujet de la publication projetée des *Procès-verbaux de l'Académie d'architecture*, M. Jules Guiffrey espère que l'Académie des beaux-arts consentira à accorder à la Société une subvention pour cette publication lorsque celle que reçoit M. Écorcheville aura pris fin, c'est-à-dire dans deux ans. Il lit au Comité une lettre de M. Larroumet approuvant une tentative faite autrefois de publier ces procès-verbaux et demandant à l'Institut de consacrer une certaine somme sur le legs Debrousse à cette entreprise.

— M. Maurice Tourneux estime qu'il est inutile de faire une table générale pour les derniers volumes de la Société, ces volumes ayant chacun une table particulière très complète.

— M. Tuetey achètera deux obligations à lots de la Ville de Paris avec les fonds dont il dispose.

— M. Pierre Marcel lit une lettre de M. Daupeley, imprimeur de la Société, qui demande instamment aux auteurs du *Bulletin* ou des *Archives* d'éviter autant que possible de surcharger de corrections les épreuves, afin de lui permettre de maintenir les conditions qu'il a faites à la Société.

— Le Banquet de 1909 est fixé à la fin de mars, la date exacte sera indiquée ultérieurement.

II.

RÉUNION DE LA SOCIÉTÉ.

Assistent à la séance : MM. Allard du Cholet, L. Bé-

clard, H. Bourin, G. Brière, R. Charlier, Conteneau, H. Clouzot, Demont, L. Deshairs, L. Dimier, M. Furcy-Raynaud, Jules Guiffrey, Jean Guiffrey, A. Hallays, R. Kœchlin, J. Laran, P.-A. Lemoisne, H. Lemonnier, Locquin, Lobbe, Magnien, A. Marcheix, J.-J. Marquet de Vasselot, L. Metman, A. Michel, É. Moreau-Nélaton, L. Paraff, G. Pélissier, G. Perrot-Dabot, Ratouis de Limay, G. Richard, L. Rosenthal, L. Rouart, Ch. Saunier, H. Stein, A. Tuetey, M. Tourneux, L. Vaillat, P. Vitry, A. Vuaflart.

Portraits de Napoléon Ier et de Marie-Louise par le peintre Goubaud.

(Communication de M. Jules Guiffrey.)

La lettre suivante fait connaître deux portraits de l'Empereur et de l'Impératrice dus au peintre Goubaud, fort oublié aujourd'hui et qui ne manquait cependant ni de talent, ni de réputation, comme le fait savoir le dòcument que nous avons rencontré dans une collection privée.

Maison de l'Empereur.

Au Palais des Thuileries, ce 28 févr. 1813.

Le Préfet du Palais, Baron de l'Empire, membre de la Légion d'honneur, Chevalier de l'Ordre royal des Deux-Siciles et Grand Croix de l'Ordre Royal de Wurtemberg[1].

A Son Excellence Monsieur le duc de Cadore[2], ministre d'État, Intendant général de la Maison de l'Empereur, etc., etc.

Monsieur le Duc,

M. Goubaud, maître de dessin au lycée Charlemagne, a eu l'honneur de présenter à S. M. l'Empereur deux portraits pendant son déjeuner.

Le premier, qui étoit celui de l'Empereur, fut présenté à Sa Majesté au palais de Saint-Cloud, à l'époque du Concile[3]. S. M. en fut tellement satisfaite qu'elle m'ordonna de lui faire

1. Tout ce préambule est imprimé.
2. Jean-Baptiste Nompère de Champagny (1736-1834).
3. Il s'agit du Concile national, réuni en 1811 à Paris, sous

payer six mille francs par M. le baron de Menneval, son secrétaire intime.

Le second portrait, et qui devoit servir de pendant, étoit celui de S. M. l'Impératrice, fut présenté à S. M. pendant son dernier séjour au palais de l'*Élysée Napoléon*, le 26 mars 1812. L'Empereur m'ordonna de vous adresser M. Goubaud pour le payement de cet ouvrage, sans toutefois déterminer la somme qu'elle vouloit être employée. C'est à vous seul, Monsieur le Duc, qu'il appartient de fixer la valeur ou la gratification à accorder à M. Goubaud pour ce second portrait, dont S. M. a paru très contente.

Agréés, Monsieur le Duc, l'hommage du respectueux attachement avec lequel j'ai l'honneur d'être votre très humble et très obéissant serviteur.

F. de Bausset.

Entièrement de la main du signataire, ce billet porte en tête cette double note : « D'après cette lettre, il faut s'occuper de faire payer à M. Goubeau le prix de son tableau », et, d'une autre écriture : « Écrit à Denon le 3 mars 1833. »

Quel est ce maître de dessin du lycée Charlemagne? Que sont devenus ces deux portraits de l'Empereur et de l'Impératrice, dont le premier au moins mérita les éloges de l'auguste modèle? Sur cette dernière question, nous n'avons aucune réponse à proposer. Aussi, nous adressons-nous à ceux de nos confrères qui se seraient occupés des effigies de Napoléon Ier. Elles sont, on le sait, fort nombreuses. Dix-sept volumes au Cabinet des Estampes en sont remplis. Peut-être, celle dont il est ici question gît-elle abandonnée et sans nom d'auteur au fond d'un musée de province.

Sur le peintre Goubaud, on est mieux renseigné, bien que sa biographie offre des particularités assez étranges. Tout d'abord, n'est-il pas bizarre qu'un artiste qui a joui d'une certaine réputation sous l'Empire et la Restauration ait été complètement ignoré de Gabet. Il n'est même pas nommé dans le *Dictionnaire des artistes* de 1831. Nagler du moins ne l'a pas oublié et signale deux de ses

la présidence du cardinal Fesch, ouvert le 9 juin, dissous le 10 juillet 1811.

œuvres capitales; la Cérémonie qui eut lieu après la naissance du Roi de Rome et la mort du duc de Reichstadt, peinte à Vienne en 1832.

Bellier de la Chavignerie fait naître notre artiste à Rome de parents français, — en 1780 d'après Nagler, — et fixe la date de sa mort au 5 mars 1847, à Bruxelles. Il ajoute qu'il avait obtenu le titre de professeur de dessin du roi de Rome et celui de directeur du Musée de Marseille. Certainement, pour remplir les fonctions de maître de dessin au lycée Charlemagne en 1813, Goubaud avait dû quitter Marseille et se fixer à Paris. Aussi, est-ce avant ce déplacement qu'il signait ses *Éléments du dessin à l'usage des commerçants* (Marseille, Terrasson, 1808, in-8o, avec planches) : L. Goubaud, directeur du Musée et de l'École gratuite de dessin de Marseille, professeur de dessin au Lycée impérial et membre de l'Académie de la même ville. Goubaud figure sur le catalogue de trois expositions seulement. Le livret de 1812 donne son domicile place des Vosges, no 13, hôtel Chabot; d'après celui de 1831, il habitait le grand hôtel de Castille, rue de Richelieu. Enfin, en 1838, il est installé rue des Saussaies, no 11. Le Salon de 1812 avait vu son œuvre la plus importante : le Roi de Rome présenté aux reines, princes et princesses de la famille impériale. Ce tableau était accompagné du portrait du jeune prince et de deux dessins allégoriques à la gloire de l'Empereur et de l'Impératrice.

Le *Catalogue* du Musée de Versailles par Soulié, ce précieux répertoire de l'iconographie historique[1], mentionne un dessin à la pierre noire représentant le *Baptême du roi de Rome à Notre-Dame* (no 2584), un autre dessin lavé avec rehauts de blanc sur l'*Arrivée de Louis XVIII à Calais en 1814* (no 2588), et enfin un tableau montrant *Napoléon qui reçoit aux Tuileries la Consulta de la république italienne le proclamant roi d'Italie* (no 1506). D'après Soulié, cette peinture daterait de 1807. Le Musée de Marseille possède de notre artiste une scène religieuse : *Saint Lazare et saint Roch implorant la*

1. M. Brière a bien voulu nous rappeler ces œuvres de notre artiste; nous lui en exprimons nos sincères remercîments.

Vierge pour obtenir la cessation de la peste. Le Salon de 1838 avait reçu une de ses compositions historiques les plus intéressantes, à savoir la *Mort du duc de Reichstadt*, qui réunissait une douzaine de personnages, et parmi eux l'archiduchesse Louise, l'archiduc François et le docteur Malfati. D'après Nagler, le peintre avait eu le soin d'indiquer sur la pendule l'heure précise de la mort du prince.

Goubaud avait réuni dans un tableau représentant une *Salle de ventes* à Londres, exposée en 1831, les portraits de hauts personnages anglais. C'était sans doute un de ses principaux mérites de bien saisir la ressemblance, point essentiel dans la représentation de sujets contemporains. Ainsi s'explique la satisfaction exprimée par l'Empereur au sujet de son portrait peint par Goubaud et le haut prix qu'il lui accorda. Il serait donc fort intéressant de retrouver cette peinture.

Né à Rome de parents français, notre peintre se fixe d'abord à Marseille, où il paraît avoir résidé un certain temps. Après avoir passé à Paris la plus grande partie de son existence, il va mourir à Bruxelles. Pourquoi ces voyages et ces déplacements? Nous avons vainement cherché à savoir combien de temps il avait été attaché au lycée Charlemagne comme professeur de dessin. Sous le premier Empire, les fonctions de maître de dessin dans un lycée d'externes devaient demander peu de temps à un artiste.

Nous avions supposé que la gravure avait dû reproduire la scène des derniers moments du duc de Reichstadt.

Il existe au Cabinet des Estampes plusieurs estampes représentant ce sujet historique; mais le nom de l'auteur n'est pas mentionné; les gravures nous ont paru assez médiocres. La pendule indiquant l'heure de la crise fatale n'y figure pas.

M. Charles Saunier nous a signalé un album de cinquante ou soixante dessins signés du nom de Goubaud qu'il avait vu récemment chez un brocanteur de la rue de la Chaise. Nous n'avons pu le retrouver.

En résumé, le peu de détails recueillis sur la personne et l'œuvre de Goubaud prouve que cet artiste ne man-

quait pas de valeur. Il mérita d'attirer l'attention des chercheurs.

Un « Le Nain » inconnu.

(Communication de M. François Benoît.)

Nous croyons pouvoir allonger la liste des peintures attribuables aux Le Nain en revendiquant pour leur œuvre une composition remarquable que conserve la galerie de peinture du Musée de Lille[1].

C'est, sur une plaque de cuivre, haute de 0m42, large de 0m32, une *Adoration des Bergers*, dont voici la description sommaire. La scène occupe les premiers plans. Au centre, la Vierge, dont l'attitude exprime à la fois la tendresse et la vénération, découvre avec précaution l'Enfant posé sur une corbeille d'osier, capitonnée de linges. La pose de Jésus est remarquable de vérité et de naturel : il agite ses jambes et il presse sa main droite contre sa bouche. Au premier plan, à gauche, saint Joseph est assis, les jambes croisées, appuyé sur un bâton : sa mimique et sa main droite appliquée contre sa poitrine marquent l'adoration. Il en est de même d'un jeune et beau berger qui se tient à droite, un genou à terre et les mains jointes; il est sommairement drapé d'une étoffe qui laisse à nu le haut du torse, un bras et la région du genou. A ses pieds est étendu un agneau, sur lequel pose une houlette. Derrière le pâtre, deux autres sont debout, échangeant leurs impressions, l'un adolescent, l'autre très mûr. En arrière de saint Joseph, une étable et deux animaux attentifs à l'événement, un bœuf et un âne. La nuit est obscure, mais par une brèche dans les nuées fuse un rayon sur lequel dansent trois angelets ravissants qui déroulent une banderolle : la lumière éveille partout où elle frappe de vives clartés, vigoureusement constrastées par des ombres fortes[2].

1. N° 1048. — On en trouvera une reproduction en héliogravure dans notre publication sur la *Peinture au Musée de Lille* (Pl. 113. — Texte, n° 147, p. 413-415).

2. Échantillonnage de la polychromie. — Vierge : *cheveux*,

C'est une œuvre impressionnante qui affecte toutes nos sensibilités.

Celle de la vue d'abord, avec contre-coup nécessaire sur l'imagination. C'est l'effet de la singularité piquante d'un éclairage vivement contrasté et du mystère de l'ombre prédominante; c'est encore une suite de l'évidence un peu crue d'une ample tache de jaune de citron chaud qui constitue la clef de l'harmonie; c'est, enfin, la conséquence d'un faire animé qui se plaît à forcer les lumières locales et à constituer un accent avec un point ou un filet de pâte.

En même temps, le cœur est touché par le charme délicieusement enfantin de Jésus, par la grâce un peu mutine des angelets, par la gravité mélancolique et la bonté manifeste du plus âgé des bergers, surtout par l'émotion communicative que traduisent l'adoration si parfaitement signifiée par la physionomie et le geste de la Vierge, l'étonnement respectueux des pasteurs et jusqu'à l'expression de miraculeuse attention que l'artiste a prêtée aux animaux.

Cependant, à la contemplation se révèlent d'autres qualités.

Qualités de vérité qui distinguent ces visages franche-

châtain cendré; *robe*, garance écarlate; *manteau*, outremer chaud tirant sur l'indigo; *voile*, blanc à ombres gris lilacé. — Saint Joseph : *cheveux et barbe*, gris; *costume*, gris lilas; *chausses*, blanc grisâtre bleuté; *manteau*, jaune citron tirant sur le stil de grain; *chaussures*, gris verdâtre. — Jésus : *cheveux*, blond cendré; *corbeille*, gris brunâtre d'écorce; *linge*, gris bleuâtre. — Berger agenouillé : *cheveux*, noirs; *tunique*, olivâtre; *manteau*, garance claire éteinte; *feutre*, gris souris, blanchissant aux clairs; *chausses*, gris bis sombre. — Berger agé : *cheveux et barbe*, noirs; *manteau*, gris jaunâtre éteint; *chapeau*, gris souris. — Troisième berger : *linge*, blanc sale; *manteau*, garance pourpre éteinte. — Anges : *cheveux*, châtain clair cendré; *ailes de celui de gauche*, azur *et* carmin; *de celui de droite*, lilas pâle *et* gris carminé. — Gloire, jaune citron; *nuées*, gris de fer lilacé, noirâtre *aux parties sombres*. — Agneau, blanc argenté *et* gris verdissant. — Houlette, gris olivâtre d'écorce. — Bœufs, gris beige. — Sol, gris terre d'ombre. — Cabane, gris olivâtre, ocreux dans les clairs.

ment modelés par des gris lilacés, si caractérisés, si individuels, si heureusement rustiques; ce nu d'homme détaillé avec conscience et, plus encore, celui de ce petit enfant avec son corps potelé, sa chair un peu flasque, sa peau rose aux ombres bleutées et ses mouvements incertains.

Qualités de peinture qui se marquent par une juste gradation du clair et de l'obscur, par la transparence de ce dernier, par la vigueur harmonieuse de la coloration, fondée sur un jeu de jaunes et de bleus qu'amorce le contraste du manteau de Joseph et de celui de Marie, qu'échauffent des garances diverses et qu'avivent des blancs assez crus.

Qualités de convenance, que signale l'accord de l'effet du coloris avec le sens du sujet, cette illustration du joyeux Noël ayant pour note maîtresse la plus radieuse des couleurs; qualités d'élégance, dont témoignent les formes des anges, la pose du berger à genoux, le geste exquis de la Vierge.

Qualités d'exécution, car aux vivacités que nous avons observées plus haut s'opposent des finesses et des délicatesses, particulièrement sensibles dans l'exécution par hachures légères des parties ombrées de la chair.

Le *Catalogue* du Musée classe ce tableau à l'école espagnole. Tout en convenant que, dans son apparence générale, il y a, en gros, quelque chose qui fait penser à cette peinture, nous voyons en lui une production incontestable de l'art français dans la première moitié du XVIIe siècle et nous nous croyons fondé à le revendiquer pour le groupe des LE NAIN. Voici nos raisons. La première est l'analogie, à nos yeux frappante, de sa tournure avec celle qui distingue si nettement toute œuvre de ces peintres et que déterminent, d'une part, un cachet impressionnant de sincérité naïve et de gravité un peu triste, de l'autre, un aspect assez heurté, conséquence de contrastes de clair et d'obscur et d'une certaine dureté de coloris avec un goût marqué pour les effets de blanc. A soi seul, notre berger âgé constitue un indice, tant il a un air de famille avec le maréchal de la *Forge* et avec

l'homme énigmatique du *Repas de paysans*, tous deux au Louvre (nos 540 et 548).

Cependant, une preuve spéciale est constituée par le nombre et l'étroitesse des liens qui unissent notre composition à une variation sur le même thème, création des Le Nain, exposée au Louvre (no 539).

Nous noterons d'abord un arrangement semblable de l'ensemble avec une même disposition du ciel; puis des parentés de forme et d'expression, telles qu'une même apparence méridionale de plusieurs des personnages; un même type des anges; une ressemblance, évidente au premier regard et confirmée par l'analyse, des deux Enfants Jésus, traités dans le même sentiment, posés de même, teintés du même rose aux clairs et du même gris bleuté aux ombres; une manière exactement pareille de voir et de modeler le nu à l'aide de nuances tirant vers le noir plutôt que vers le brun, avec une même notation des reflets et des clartés au tournant des parties à contre-jour; enfin, une même manifestation d'émotion sérieuse et une même recherche de la poésie du clair obscur.

A tout cela s'ajoute la communauté de particularités très signalétiques. Ainsi, de part et d'autre, le berger agenouillé a une épaule découverte; le linge est froissé de la même façon par la main de la Vierge dont le petit doigt présente le même écart et le même ploiement; des deux côtés, la cavité de l'oreille est très développée et le relief des nuées, au voisinage de la gloire, montre les mêmes stratifications. Enfin, au Louvre comme au Musée de Lille, le travail révèle un même parti pris d'accentuer à l'aide d'empâtements la saillie des plis du linge. Dès qu'on a fait l'effort d'imaginer à la même échelle et sur un support de même matière deux peintures exécutées, l'une sur une toile haute de près de trois mètres, l'autre sur une plaque de cuivre sept fois plus petite, on est convaincu de l'unité des origines.

Ce qu'il y a d'un peu exotique, plus exactement d'un peu caravagesque dans notre tableau, nous disposerait assez à en faire honneur à celui des Le Nain dont le surnom de Romain fait supposer soit qu'il a accompli le

pèlerinage artistique d'Italie, soit qu'il a été un sectateur de l'esthétique ultramontaine.

Le Musée de Tours possède, attribuée à l'école flamande, une très intéressante *Adoration des Bergers avec des donateurs* (n° 278) que des types, des gestes et le coloris apparentent de tout près à notre peinture, tandis que son paysage rappelle ceux qu'affectionnaient les Le Nain.

M. Lemonnier fait, au sujet de cette communication, quelques réserves. Il fait remarquer entre autres que le rapprochement indiqué par M. Benoît n'est peut-être pas si évident que l'auteur l'a cru.

Quelques documents sur Perronneau.

(Communication de M. Léandre Vaillat.)

Cette communication porte sur deux points : 1° quelques documents relatifs à Perronneau, que j'ai trouvés aux archives du château de Chantilly; 2° quelques erreurs commises à propos de Perronneau dans le livre d'or des Cent pastels, qui vient de paraître.

En 1753, l'année même de sa réception à l'Académie, Perronneau exposait au Salon du Louvre le portrait d'Élisabeth de Rohan-Soubise, princesse de Condé. Dans les comptes-rendus contemporains, conservés au fonds Deloynes, Cabinet des Estampes, aucune indication descriptive. Je suis allé à Versailles, et, dans les salles de l'Attique Nord, j'ai vu un portrait de la princesse de Condé, Charlotte-Godefrede-Élisabeth de Rohan-Soubise, morte en 1760. Ce petit portrait, médiocre, mesure 0m18 de large sur 0m25 de haut. En consultant le *Catalogue* de Soulié, je vis qu'il s'agissait bien d'une copie due à Mme Danse. Et l'auteur du *Catalogue* ajoute : « L'original se trouvait (et non se trouve) autrefois au château de Chantilly. »

Je me rendis au château de Chantilly, dans les appartements privés, où il existe toute une série de petits portraits des membres de la famille de Condé. Parmi ces

portraits, qui ont tous été exécutés vers 1775 ou 1776, pour le Palais-Bourbon, par les soins de Simon-Bernard Le Noir, peintre ordinaire du prince de Condé, on voit celui de la princesse Charlotte-Godefrede-Élisabeth, qui est identique à la copie exécutée par Mme Danse, avec cette seule différence que la peinture de Le Noir est un ovale et celle de Mme Danse un panneau rectangulaire. La princesse de Condé étant morte en 1760, l'œuvre de Le Noir, exécutée vers 1775, est donc elle-même une copie. J'ai pu m'en procurer une excellente photographie; je la fais passer sous vos yeux. Sur un fond bleu, légèrement rompu d'or, s'enlève le visage ovale, aux traits réguliers, aux grands yeux bleus, au teint rose, à la bouche jolie. Les cheveux sont poudrés et coiffés en tapé. On aperçoit le lobe de l'oreille droite. Le décolleté, très pur, s'encadre d'une modestie blanche reflétée de bleu. Une draperie blanche vient se nouer sur le devant de la poitrine avec une draperie bleue, en formant trois coques. Un fil de perles s'attache sur le bras gauche. Le modelé en pleine lumière, les valeurs déterminées par un éclairage de gauche à droite, le jeu et l'équilibre des tonalités bleues et jaunes, l'arrangement même sont familiers à Perronneau. Et c'est à lui que j'ai songé à attribuer l'original de ce portrait, encore qu'il existe au Musée de Chantilly plusieurs portraits de la princesse de Condé par d'autres peintres, et notamment par Nattier. Mais c'est une simple supposition, que seule pourra confirmer la découverte du portrait de Perronneau.

Les comptes de la maison de Condé ne renfermant aucune mention relative à Perronneau, j'eus l'idée de consulter, et je pus consulter, grâce à la bienveillance de M. Gustave Macon, conservateur des collections du duc d'Aumale, quelques registres de comptes du prince de Soubise, le maréchal de Soubise, père de la princesse de Condé. Et bien m'en a pris, car j'ai trouvé la trace, non pas d'un, mais de deux Perronneau et une indication précieuse sur un troisième modèle de Perronneau.

Dans le deuxième compte que rend à S. A. Mgr le prince de Soubise Jacques Larceneux, trésorier général de Sadite Altesse, de la recette et dépense par lui faite en ladite

qualité pendant l'année 1752, on lit en effet, au recto du feuillet 83 :

« Peintres en portraits.

« Kamme.

« De celle de onze cents quatre livres payée au s^r Kamme, peintre du roy de Pologne, sur des ordres par écrit de S. A. pour des portraits par lui faits, sçavoir :

« 3 mars 1752. . . . . 600 livres

« 28 juin 504

« Revenant les dites sommes à celle susdite de. . . . . 1,104 livres. »

Il s'agit probablement de ce Kam dont Perronneau avait exposé le portrait, en habit de velours noir, au Salon du Louvre, en 1750.

Au même feuillet :

« Perronneau.

« Plus de celle de six cents livres payée le 6 may 1752 au s^r Peronneau, autre peintre, pour le portrait de Mlle de Soubise, aujourd'huy princesse de Condé, suivans l'ordre et quittance rapportés, cy. . . . . . . 600 livres. »

Il s'agit de la princesse Charlotte-Godefrede-Élisabeth de Soubise, qui avait épousé le prince de Condé le 2 mai 1753. On peut voir aux Archives nationales, dans la vitrine 78, son contrat de mariage (n° 978). Les Archives conservent également une correspondance charmante adressée par cette princesse à son mari. Cette correspondance a fait l'objet d'une publication du comte Fleury dans le *Carnet historique et littéraire* du 15 octobre et du 15 novembre 1898.

Enfin, dans le troisième compte, de l'année 1751, on lit, au verso du feuillet 67 :

« Peintres en portraits.

« Plus de la somme de mille livres payée au s^r Perronneau, autre peintre, le 9 décembre 1751, pour le portrait en pastel de S. A., suivant l'ordre et quittance rapportés, cy . . . . 1,000 livres. »

Il s'agit du prince de Soubise, maréchal de France.

*
* *

Le *Catalogue de l'Exposition des Cent pastels* était, en ce qui concerne Perronneau, d'une imprécision prudente. Le *Livre d'or* de cette exposition est d'une hardiesse injustifiée. M. Ratouis de Limay et moi, nous avons vérifié, entre autres, les identifications suivantes :

Portrait de Perronneau et de Madame Desfriches mère. — Vous vous souvenez encore du double portrait de la collection Groult, prêté à l'Exposition des Cent pastels. Les deux vieillards, un homme et une femme, lui assis devant une table de travail et dessinant dans l'ovale d'une miniature, elle regardant par-dessus son épaule, passaient aux yeux de M. Groult pour M. et Mme Perronneau, jusqu'au jour où, en comparant le portrait de Mme Desfriches mère et la figure féminine du double portrait, il crut qu'il s'agissait de Mme Desfriches mère, bien qu'en vérité la ressemblance existe dans le costume plutôt que dans la physionomie. Les rédacteurs du *Catalogue des Cent pastels* et du Livre d'or s'en tinrent à cette attribution. Or, en 1745, à la mort de Mme Desfriches mère, Perronneau n'était âgé que de trente ans. Le vieillard du portrait n'avait donc rien de commun avec Perronneau. Il nous fallait chercher ailleurs. En le comparant avec le portrait d'Oudry, du Musée du Louvre, nous eûmes la conviction qu'il s'agissait bien d'Oudry, non plus d'un Oudry académicien, professeur, peintre du roi, directeur de la manufacture de Beauvais, mais d'un Oudry intime : même âge, à deux ou trois ans près, même nez, un peu busqué, aux narines relevées, même rictus, même menton à double étage, mêmes bajoues, même front bombé, même coloration rosée du visage, mêmes mains un peu grasses, mais musclées et nerveuses. L'intimité du groupement, la main que la vieille femme pose sur l'épaule du vieillard, la tendresse dont elle enveloppe son regard, son âge, le bien-être souriant où le peintre semble s'épanouir, tout indique qu'il s'agit également de Mme Oudry et tout nous montre l'exquise sentimentalité d'un Perronneau tâchant d'expri-

mer le rêve dont il fera l'année suivante une réalité. Et quel précieux document n'est-ce pas là de la vie des artistes de ce temps et ne fait-il pas songer à ces unions fréquentes, à ces rencontres, à ces familiarités charmantes des familles qui abritaient leur existence sous les vieux toits du Louvre, à Roslin épousant Suzanne Giroust, entrevue chez La Tour, à Boucher épousant Mlle Buseau, graveur, à Oudry enfin épousant Mlle Froissié, fille d'un marchand miroitier, à laquelle il montrait à dessiner? Et combien Oudry dut être touché de cette allusion aux débuts de leur amour?

Portrait d'homme de la collection Georges Dormeuil : Choderlos de Laclos. — Il n'y a aucun rapport entre ce portrait et les portraits de Choderlos de Laclos que l'on connaît, et notamment avec celui qui est dû à Boilly.

Portrait de femme de la collection de M. Henri Michel-Lévy : Marie-Thérèse de Villette, pensionnaire du roi, de la Comédie-Italienne. — Il n'y a aucun rapport entre ce portrait et le dessin de Pujos, gravé par Mme Lingée.

Portrait d'homme de la collection Sortais : Pinot-Duclos, de l'Académie française (1705-1722). — Il n'y a aucun rapport entre ce portrait et la gravure exécutée par Duflos d'après le portrait de La Tour.

Portrait d'homme de la collection du duc Decazes : Bandieri de Laval, maître à danser des enfants de France et de Mme la Dauphine, directeur de l'Académie royale de danse et maître des ballets du roy. — Il n'y a aucun rapport entre ce portrait et celui qu'a gravé Beauvarlet d'après une peinture de Drouais.

Portrait d'homme de la collection Doistau : Hubert Gravelot. — C'est en réalité le portrait de Charles Le Normant du Coudray, bibliophile et collectionneur d'estampes, né à Orléans le 23 novembre 1712, mort le 24 janvier 1789. Il en est plusieurs fois question dans la correspondance de Desfriches. Le portrait est signé et daté (1766). Il fut exposé au Salon du Louvre de 1769 sous le n° 52 : M. Normand de Coudray, pastel. Sur son exemplaire du Salon de 1769 (Cabinet des Estampes),

Saint-Aubin a ajouté au crayon, à côté du nom de Normand de Coudray : « Tenant un recueil d'estampes, » et il a fait un croquis de ce portrait. Il figurait à l'Exposition rétrospective des Pastellistes français en 1885 sous le titre : nº 69. Portrait de Charles-Lenormand Ducoudray, conseiller, procureur du Roy (Salon de 1769), à M. Alexandre Dumas. Il a été photographié par Braün avec le titre : Portrait de Le Normant du Coudray. On peut comparer le portrait de Perronneau avec la gravure de Gaucher, d'après le tableau de Ch. Le Bel (1783), médaillon suspendu à un arbre (in-8º), et avec une autre gravure portant ce titre : Le Normant du Coudray (Carolus), Le Gay del. 1779. Carol. Stph. Gaucher, inc. 1781, in-8º.

Une statue de Louis XIV par Martin Des Jardins.

(Communication de M. Louis Rouart.)

Cette statue est de marbre blanc. Elle a un mètre de haut. Elle n'est pas d'une exécution très fine, mais son allure est dégagée, noble et gracieuse. Elle représente Louis XIV, vêtu à la romaine, avec un manteau fleurdelisé, une couronne de laurier sur la tête, la main gauche sur la hanche, la main droite appuyée sur une massue qui repose à terre. A ses pieds, on distingue un casque à panache, une épée et un bouclier. Sur ce bouclier se trouvent les initiales D J et au-dessous la date 1678. Ces initiales, cette date et l'exécution permettent d'attribuer presque sûrement cette statue à Martin Van den Bogaert, dit Des Jardins, sculpteur d'origine hollandaise, né à Bréda en 1640, mais qui vint s'établir tout jeune à Paris, où il travailla d'abord avec Houzeau, puis chez Van Obstal et chez Buirette. Dans son éloge par Guillet de Saint-Georges (mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture), on lit qu'il excellait dans les ornements, qu'il travaillait également bien le marbre, la pierre et le bois, qu'il participa à la décoration de l'escalier de l'hôtel

de Beauvais, qu'il orna plusieurs des frontons du château de l'Isle-Adam et qu'il exécuta en bois les figures des quatre évangélistes de la chaire de Saint-Louis-en-l'Ile. Admis à l'Académie en mars 1671, il présenta, pour sa réception, un bas-relief : Hercule couronné par la gloire. Il fut nommé professeur en 1675, recteur en 1686. Il travailla avec Girardon au tombeau de Louvois. La figure en bronze de la Vigilance qui orne ce tombeau est entièrement de lui, mais il ne fit que commencer la statue de la marquise de Louvois, qui pleure aux pieds de son mari. Van Clève la termina. Des Jardins fit également le buste de Mignard. Sculpteur ordinaire du roi, qui faisait grand cas de son talent, il fut employé souvent à Versailles. Tout le monde connaît sa statue de Diane près de la fontaine du Point-du-Jour. Il mourut en 1694.

On sait, d'autre part, que vers 1678, à l'époque de la paix de Nimègue et de la pleine gloire de Louis XIV, le maréchal-duc de La Feuillade, désirant élever une statue à son maître, fit appel à Des Jardins. Il est donc permis de supposer que la petite statue, dont il est ici question, fut exécutée en premier lieu par Des Jardins pour donner au duc une idée aussi exacte que possible de ce que serait l'œuvre définitive. L'histoire de cette dernière est assez compliquée. Une simple statue ne tarda pas à paraître trop mesquine au fougueux courtisan qu'était La Feuillade. Il rêva bientôt d'un monument colossal. Le *Mercure galant* nous apprend que le 6 décembre 1681 Louis XIV alla voir le modèle de ce monument à l'hôtel Saint-Chamond, qu'habitait alors La Feuillade, près la porte Saint-Denis. Ce modèle se composait d'un piédestal de vingt et un pieds sur lequel se dressait, déjà entièrement terminée, la statue du roi, en marbre blanc et haute d'environ dix pieds. Quatre esclaves de bronze étaient assis aux quatre coins. Aux quatre faces du piédestal se trouvaient quatre bas-reliefs également en bronze. Ce projet fut bientôt abandonné pour un plus colossal encore. La statue de marbre, devant être remplacée par un groupe en bronze, fut donnée par La Feuillade au roi, qui en avait fourni le marbre, et placée dans la nouvelle orangerie de Versailles, où elle resta jusqu'en



STATUE DE LOUIS XIV PAR DES JARDINS
(Marbre.)

1792[1]. Déplacée et décapitée pendant la Revolution, elle fut en 1816 remise à son ancienne place par Louis XVIII, qui en avait fait refaire la tête par le sculpteur Lorta (voir Soulié et Dussieux)[2]. Elle n'a pas bougé depuis. Elle se trouve actuellement dans une niche creusée au milieu du mur de fond de l'orangerie. Elle est beaucoup plus grande que nature et offre de grandes analogies avec celle dont vous avez la photographie sous les yeux. L'allure, toutefois, en est plus monumentale et moins libre. D'autre part, le roi, au lieu de poser sa main droite sur une massue, tient dans cette main un bâton de commandement. Enfin, le manteau n'est pas tout à fait drapé de la même façon. La statue qui fut élevée définitivement place des Victoires représentait Louis XIV non plus vêtu à la romaine, mais avec les habits du sacre et foulant aux pieds un cerbère. « Derrière le roi, une victoire, également colossale, s'élançant d'un globe chargé des attributs d'Hercule, élevait de la main droite une couronne de laurier destinée au héros, tandis que sa main gauche s'abaissait chargée de palmes » (de Boislisle, *Notice sur la place des Victoires et la place de Vendôme*, tirée des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XV, 1888). Le groupe était suivant les uns en bronze, suivant les autres en plomb. Il fut doré dans la suite.

Nous retrouvons Louis XIV, vêtu du même costume romain, dans un des bas-reliefs en bronze du monument de la place des Victoires, bas-relief qui symbolise la paix de Nimègue et qui est conservé au Louvre.

Une applique en bronze doré qui orne le milieu d'un cabinet en marqueterie de Boule, actuellement au Louvre, est la copie exacte de la petite statue que je vous présente. Attitude, costume, accessoires, tout est identique.

Des Jardins fit du roi deux autres statues. L'une fut

1. Voir Thomassin, *Recueil des statues, groupes, fontaines, termes, etc., du château et parc de Versailles*, n° 86.

2. M. G. Brière fait observer que l'attribution au sculpteur Lorta de la restauration de la tête de cette statue est confirmée par cet article du livret du Salon de 1817 : « N° 864. Un buste de marbre de Louis XIV commandé pour l'Orangerie du parc de Versailles. »

1792[1]. Déplacée et décapitée pendant la Revolution, elle fut en 1816 remise à son ancienne place par Louis XVIII, qui en avait fait refaire la tête par le sculpteur Lorta (voir Soulié et Dussieux)[2]. Elle n'a pas bougé depuis. Elle se trouve actuellement dans une niche creusée au milieu du mur de fond de l'orangerie. Elle est beaucoup plus grande que nature et offre de grandes analogies avec celle dont vous avez la photographie sous les yeux. L'allure, toutefois, en est plus monumentale et moins libre. D'autre part, le roi, au lieu de poser sa main droite sur une massue, tient dans cette main un bâton de commandement. Enfin, le manteau n'est pas tout à fait drapé de la même façon. La statue qui fut élevée définitivement place des Victoires représentait Louis XIV non plus vêtu à la romaine, mais avec les habits du sacre et foulant aux pieds un cerbère. « Derrière le roi, une victoire, également colossale, s'élançant d'un globe chargé des attributs d'Hercule, élevait de la main droite une couronne de laurier destinée au héros, tandis que sa main gauche s'abaissait chargée de palmes » (de Boislisle, *Notice sur la place des Victoires et la place de Vendôme*, tirée des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XV, 1888). Le groupe était suivant les uns en bronze, suivant les autres en plomb. Il fut doré dans la suite.

Nous retrouvons Louis XIV, vêtu du même costume romain, dans un des bas-reliefs en bronze du monument de la place des Victoires, bas-relief qui symbolise la paix de Nimègue et qui est conservé au Louvre.

Une applique en bronze doré qui orne le milieu d'un cabinet en marqueterie de Boule, actuellement au Louvre, est la copie exacte de la petite statue que je vous présente. Attitude, costume, accessoires, tout est identique.

Des Jardins fit du roi deux autres statues. L'une fut

1. Voir Thomassin, *Recueil des statues, groupes, fontaines, termes, etc., du château et parc de Versailles*, n° 86.

2. M. G. Brière fait observer que l'attribution au sculpteur Lorta de la restauration de la tête de cette statue est confirmée par cet article du livret du Salon de 1817 : « N° 864. Un buste de marbre de Louis XIV commandé pour l'Orangerie du parc de Versailles. »

élevée à Lyon place Bellecour. L'autre, destinée à la ville d'Aix-en-Provence, resta à l'état de modèle. Toutes deux représentaient le roi à cheval et de nouveau vêtu à la romaine (*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture;* t. I : *Mémoire de Guillet de Saint-Georges sur Martin Des Jardins*).

Un buste en terre cuite représentant « le marquis de Louvois ».

(Communication de M. Louis Rouart.)

Ce buste nous paraît être celui de Louvois. On se représente bien ainsi le ministre violent et autoritaire dont Saint-Simon nous trace dans ses Mémoires le portrait suivant : « C'était un homme altier, brutal, grossier dans toutes ses manières, comme sa figure le montrait bien..., homme terrible et absolu qui voulait et se piquait de l'être. »

Pour nous convaincre, nous avons mieux que ce bref signalement. Il nous reste d'abord des gravures et entre autres celle de Van Schuppen, exécutée en 1666 lorsque Louvois n'avait encore que vingt-cinq ans. Ici, au contraire, nous sommes en présence d'un homme dans la force de l'âge, entre trente-cinq et quarante ans, mais on trouve déjà chez le jeune homme la même face épaisse et forte, le même pli dédaigneux des lèvres.

Nous avons ensuite un buste en plâtre qui se trouve au Musée de Versailles, nº 2843. Mais ce buste ne donne pas, comme celui que je vous présente, l'impression d'avoir été fait sur nature, *ad vivum*, comme on disait alors. Il est beaucoup plus conventionnel. La même remarque s'applique à la statue de Louvois exécutée par Girardon pour le tombeau de ce ministre (ce tombeau se trouve à l'hôpital de Tonnerre. Le Musée de Versailles en possède le moulage).

Il existe à la bibliothèque Sainte-Geneviève un buste en plâtre qui passe pour être celui de Louvois. M. Paul Vitry a eu l'obligeance de m'en montrer la photographie. Il faut reconnaître que ce personnage ne ressemble guère



BUSTE PRÉSUMÉ DU MARQUIS DE LOUVOIS
(Terre cuite.)

à celui de la terre cuite. Les lèvres sont plus épaisses, le nez est plus rond, la perruque est plus haute et plus régulière. Ce dernier détail prouve que le buste de la bibliothèque Sainte-Geneviève a été fait après la terre cuite. La mode des perruques monumentales est en effet postérieure à celle des perruques plus simples, plus proches du naturel.

Enfin, M. Vitry m'a signalé qu'il existait dans les magasins de moulage du Louvre le creux d'un Louvois. M. Vitry attribue ce creux à Des Jardins et croit pouvoir l'identifier avec le buste de la bibliothèque Sainte-Geneviève. Toutefois, M. Vitry reconnaît n'avoir jamais pu voir d'épreuve de ce creux. Il y aurait là une vérification intéressante à faire. Si, par hasard, le creux du Louvre ne correspondait pas au buste de la bibliothèque Sainte-Geneviève, peut-être correspondrait-il à la terre cuite que je vous présente?

A qui attribuer cette terre cuite? Jusqu'à présent, aucun texte n'a pu nous fournir une indication précise. Le nom de Coyzevox vient tout d'abord à la pensée. On sait en effet que Coyzevox fit plusieurs bustes en terre cuite. On connaît celui du grand Condé à Chantilly. N'y retrouve-t-on pas ce même caractère réaliste si rare dans la sculpture du XVIIe siècle? Mais l'exécution de Coyzevox n'est-elle pas plus fine, plus élégante? Il est vrai que la photographie accentue ici la lourdeur.

Faut-il songer à Des Jardins, qui travailla avec Girardon au tombeau de Louvois?

Ce qui semble certain, c'est que cette terre cuite fut faite d'après nature. L'hypothèse d'une interprétation du XVIIIe siècle, à la Caffieri, n'est guère admissible.

Un almanach illustré par Oudry.

(Communication de M. Jules Guiffrey.)

M. Guiffrey communique un passage des *Mélanges historiques, satiriques et anecdotiques* de M. de Bois-Jourdain (t. III, p. 60), où il est question d'un ancien almanach contenant des dessins de Oudry. Voici ce passage;

il permettra peut-être de retrouver une œuvre peu connue du célèbre peintre de Louis XV :

« L'Almanach de rébus pour 1716 avait été dessiné par Oudry, peintre en animaux et poissons. Il est devenu fort rare par la suite, et ce peintre, qui a été depuis employé à peindre tous les chiens du Roi et des grands tableaux de chasse pour Sa Majesté, a paru se repentir d'avoir travaillé à un pareil ouvrage; on ne sait pourquoi. »

Né en 1686, Oudry avait donc une trentaine d'années quand il illustra cet almanach, dont le souvenir lui était devenu importun par la suite. Il avait commencé par se faire admettre à l'Académie de Saint-Luc en 1714 et fut reçu de l'Académie royale de peinture le 26 juin 1717. C'était l'époque où il faillit partir pour la Russie sur la sollicitation du czar Pierre Ier. L'almanach de 1716 parut donc à une époque où le futur peintre des chasses royales se trouvait déjà en pleine possession de son talent et commençait à jouir d'une certaine réputation.

Une statue d'André Le Nostre en Angleterre.

(Communication de M. Jules Guiffrey.)

M. Jules Guiffrey présente la notice sur André Le Nostre lue par lui-même à la réunion des cinq Académies le 24 octobre dernier et communique à ce sujet les renseignements que M. Yates Thompson, le célèbre amateur et collectionneur anglais, lui a envoyés sur une statue de Le Nostre qu'il a fait ériger à l'entrée de son jardin d'hiver, dans le parc de Sefton à Liverpool. Les entrées de cet immense palais de verre sont décorées des statues de quatre savants ou artistes qui ont consacré leur vie à l'étude des jardins et des plantes : Linnée, Darwin, Jean Parkinson pour l'Angleterre, enfin Le Nostre. Cette dernière figure de marbre, exécutée par un sculpteur anglais, porte cette inscription : *André Le Nostre, the most famous of Gardener Architects, born at Paris 1613, Died at Paris 1700.* Sur une grande feuille de papier déroulé que le personnage tient de la main gauche est tracé le plan d'un vaste parc et au-dessous sont rappelés

ses travaux les plus connus : *Tuileries, Versailles, Chantilly, Saint-James's Park, Greenwick, Althorp.*

La réputation de Le Nostre est d'ailleurs aussi répandue en Amérique qu'en France.

Sur les Archives de l'Académie royale de peinture et de sculpture conservées a l'École des beaux-arts.

(Communication de M. Lucien Marcheix.)

Une partie des archives de l'Académie royale avait été détruite ou dispersée au mois d'août 1793. Ce qui en était resté au Louvre fut transporté au collège des Quatre-Nations, devenu le palais des Arts, puis de l'Institut, et plus tard, entre 1832 et 1837, dans le couvent des Petits-Augustins, transformé en École royale des beaux-arts.

Imprimés, registres, cahiers et feuilles volantes furent simplement étiquetés, un peu au hasard, et rangés dans des cartons d'où M. Duvivier tira les précieux renseignements publiés dans les *Archives de l'Art français*, M. Vitet les pièces justificatives qui accompagnent son histoire de l'Académie royale, MM. Dussieux, de Chennevières, Eug. Soulié, P. Mantz, Montaiglon, Jouin, Fontaine ce qu'ils ont publié des Mémoires inédits et des conférences des académiciens. Malheureusement, parmi les pièces énumérées par M. Duvivier sur les chemises qui les contenaient, un assez grand nombre ont disparu, probablement entre 1863 et 1870, après la mort de M. Duvivier.

M. Eug. Müntz, qui en a exposé quelques-unes comme autographes, n'eut pas le loisir de procéder à un recensement et à un classement rigoureux, et il fallut, en 1895, rédiger en toute hâte la liste des manuscrits de l'École des beaux-arts pour l'insérer dans un recueil de catalogues publié chez Champion par M. Ulysse Chevalier. Avoir un catalogue, même défectueux, était un progrès, mais en faisait désirer un autre. Nous nous proposions d'en donner une édition plus complète et mieux ordonnée, et c'est par là que nous aurions commencé la refonte nécessaire et la publication de tous nos cata-

logues : mais le temps nous manquait pour faire nous-même ce travail, et nous n'obtenions pas les ressources pour le faire exécuter par d'autres. M. Omont, qui publiait les Catalogues des manuscrits des bibliothèques parisiennes, confia à M. de Bengy-Puyvallée le soin de relever les manuscrits de l'École.

Le Catalogue de M. de Bengy-Puyvallée, paru chez Plon en 1908 (in-8º), est plus détaillé et naturellement plus complet que celui de M. Müntz, mais il n'a pas été précédé d'un classement méthodique et il nous semble qu'il reste quelque chose à faire. Nous nous proposons : 1º de mettre à part les manuscrits de l'ancienne Académie et d'y joindre les imprimés faisant partie de ces archives ; 2º de les classer aussi méthodiquement qu'il nous sera possible ; 3º de les décrire aussi minutieusement qu'il sera utile, en quoi nous serons aidés par les travaux de nos devanciers ; 4º et, enfin, dans la mesure où nous le pourrons, d'indiquer ceux de ces manuscrits qui ont déjà été publiés.

Un portrait de G. Budé peint par Jean Clouet.

(Communication de M. Louis Dimier.)

M. L. Dimier résume une communication par lui faite récemment à la Société nationale des Antiquaires de France. Il s'agit d'une mention, demeurée jusqu'ici inconnue des historiens de l'art français, qui fournit un important appoint à l'histoire de Jean Clouet dit Janet, célèbre peintre de portrait au temps de François Ier. M. Dimier la relève dans un article de M. Eugène de Budé, descendant de l'illustre helléniste, paru dans la *Revue bleue* du 20 juin 1896. M. de Budé, résumant sept volumes manuscrits de son illustre ancêtre, assemblage de notes de toute espèce sous le nom d'*Adversaria* [variétés], analyse quelques notes marginales déposées sur les feuilles de garde du second et du septième volume. Il cite celle-ci :

Pictor iconicus qui me pinxit, Me Genet Clouet vocatur[1].

1. *Revue bleue*, nouv. sér., t. V, p. 774, col. 2.

Cette mention est, d'après le contexte et à un an près, de 1536. Il s'agit donc de Jean Clouet, père de François, mort en 1540 ou 1541. Avec le portrait d'Oronce Finé, dont nous avons la gravure, celui de Budé est le second ouvrage certain qu'on devra lui attribuer.

Mais là ne s'arrête pas l'intérêt de cette note. Il n'y a de connu qu'un seul portrait de Budé, toutes les images qu'on a de cet homme célèbre ne sont que des répliques d'un même original. Cet original en peinture n'est connu que par la mauvaise réplique du Musée de Versailles, nº 4045. Mais les boîtes de Chantilly conservent un admirable crayon conforme à cette peinture et certainement original. On pourra désormais présumer que ce crayon est l'ouvrage signalé dans la note de Budé.

La preuve, qui reste pressante, serait décisive si l'on pouvait prouver qu'aucun portrait de Budé différent de ceux que nous connaissons n'a existé.

Remarquons maintenant que Chantilly conserve une suite des cent vingt-cinq crayons légitimement présumée de Jean Clouet, et qui prend place, quant à la date, entre 1515 et 1540, temps de la carrière de cet artiste. Or, le portrait au crayon de Budé en fait partie intégrante, étant un de ceux où la manière du portraitiste s'accuse davantage. On voit tout ce que la mention visée plus haut ajoute de vraisemblance à toutes celles qui conseillent cette attribution.

De ce document, M. Dimier rapproche des renseignements tirés de l'ouvrage intitulé : *Les Marmion, peintres amiénois du XVe siècle*, par Maurice Hénault. Paris, Ernest Leroux, 1907.

Simon Marmion, vivant à Valenciennes de 1458 à 1489, avait une sœur qui avait épousé un sieur Clauwet. De ce mariage naquirent trois enfants, Michel, et deux filles. Michel, qui reçut sans doute les leçons de son oncle, devint peintre et exerça son métier à Valenciennes. Il eut deux fils, Janet et Polet, mentionnés en 1499 (*ouvr. cité*, pièces justificatives nº 90).

Là-dessus, rappelons que Jean Clouet était étranger de nation, et peut-être de langue flamande. Le nom cité par M. Hénault s'écrit indifféremment Clauet et Clauwet, et

la variante de *au* en *ou*, courante en flamand, achève de rendre possible l'identité de Janet, petit-neveu de Marmion, avec Jean Clouet, peintre de François Ier.

En ce cas, Polet Clauet ou Clauwet ne serait autre que le « frère de Janet » signalé vers 1526 dans une lettre de la reine de Navarre et surnommé Clouet de Navarre par les érudits de 1850.

Il n'y a dans tout ceci que des possibilités, mais assez intéressantes pour qu'il y eût lieu de les remarquer.

NOTES ET DOCUMENTS.

NOTES CRITIQUES

SUR LES ŒUVRES DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

RÉUNIES A

L'EXPOSITION DES CENT PASTELS

DU XVIII[e] SIÈCLE

OUVERTE A LA GALERIE PETIT EN MAI-JUIN 1908[1].

Ainsi qu'on l'a indiqué dans l'avertissement qui précède la première partie de ce travail, il ne pouvait être question ici de soumettre à un examen attentif les cent dix-huit pastels exposés au printemps dernier à la salle Georges Petit. Les œuvres prêtées par divers amateurs ont depuis plusieurs mois réintégré le salon ou le cabinet qui les abrite, et aucun photographe n'a été autorisé à placer devant eux son objectif, le comité d'organisation s'étant réservé de couronner sa tentative par la publication d'un luxueux album.

La Société de l'Histoire de l'Art français se devait cependant de compléter ou de rectifier les indications sommaires du *Catalogue* vendu aux visiteurs qui, pour la plupart d'entre eux, constitue d'ores et déjà le seul instrument de recherche dont il leur sera possible de faire usage. Les notes suivantes, recueillies au cours même de l'exposition, portent principalement sur la contribution abondante fournie par La Tour et par Perronneau et accessoirement sur quelques œuvres de leurs rivaux; l'af-

1. Voyez ci-dessus p. 158-182.

fluence qui n'a cessé durant un mois d'envahir les locaux de la rue de Sèze rendait la tâche assez difficile à quiconque y cherchait autre chose qu'une délicate jouissance des yeux, et, bien que la plupart des pastels fussent placés sur la cimaise, il a été parfois impossible de vérifier les assertions du *Catalogue* sur la présence ou l'absence d'une signature. Telles quelles, et si imparfaites qu'elles soient, ces remarques pourront ne pas être tout à fait inutiles, et c'est à ce titre qu'on les publie.

N° 8. J. CHEVALIER.

Portrait de René-Charles de Maupeou, chancelier de France, premier président du Parlement de Paris.

Les dates extrêmes de la vie du modèle données par le *Catalogue* sont manifestement fausses. Né le 11 juin 1688, René-Charles de Maupeou, chancelier de France et garde des sceaux le 9 octobre 1768 (et non 1765), est mort à Paris le 4 avril 1775 (et non 1795).

Le nom de l'artiste est actuellement encore des plus obscurs et celles de ses œuvres qui ont survécu doivent être attribuées à des auteurs beaucoup mieux cotés à l'hôtel Drouot. Bellier de La Chavignerie l'a omis dans son *Dictionnaire*, bien qu'il ait pris part aux Salons de l'Académie de Saint-Luc en 1751 (nos 107-108), en 1752 (nos 101-118), en 1753 (nos 114-123), en 1756 (nos 24-34 et 142), en 1762 (nos 55-59), en 1764 (no 39 : plusieurs portraits sous le même numéro), en 1774 (nos 79-80). Un portrait de M. de Maupeou, premier président au Parlement de Paris, figure sous le no 114 du Salon de 1752, et le *Catalogue*, qui le dit « peint sur toile », lui attribue quatre pieds de haut sur trois de large.

Chevalier est qualifié par le *Catalogue* des Cent Pastels d' « élève de Chardin en 1745 ». S'il n'y a point confusion ou homonymie, le membre (et ancien adjoint) de l'Académie de Saint-Luc se déclare « élève de M. Raoux ».

N° 12. COYPEL (Charles-Antoine) (1694-1752).

Le portrait de Guillaume Aubourg, marquis de Bourg,

est signé : *C. Coypel*, 1732 (signature et date omises par le *Catalogue*).

Nº 14. DROUAIS (HUBERT) (1727-1775).

Une faute d'impression a transformé *Hubert* en *Robert*.

Nº 28. LA TOUR (MAURICE QUENTIN DE) (1704-1788).

Portrait de Nicole Ricard, plus tard mère du conventionnel Goujon. [Appartenant à la marquise Arconati-Visconti.]

Il existe de ce portrait une planche en couleur dans la *Gazette des beaux-arts* du 1er juin 1899, où elle accompagne un article de M. Maurice Tourneux sur *la Vie et les œuvres de Maurice Quentin de La Tour* à propos de la publication de M. Henry Lapauze.

Nº 35. LA TOUR.

Portrait de Mme de La Reynière, née de Jarente (salon de 1751). (Collection Jacques Doucet.)

BIBL. — Maurice Tourneux, *Collection de M. Jacques Doucet : Pastels et dessins, Les Arts,* décembre 1904, p. 9 (reproduction à pleine page).

Nº 36. LA TOUR.

Portrait d'Étienne Perrinet, sieur de Jars. (Même collection.)

Il a figuré au Salon de 1740 sous cette désignation : *Un portrait jusqu'aux genouils de M. de *** qui prend du tabac.* Un second portrait du même personnage par le même artiste, mais de moindre dimension (coll. de M. Georges Dormeuil), était inscrit sous le nº 33.

L'exemplaire de M. Doucet est reproduit à pleine page dans *Les Arts*, décembre 1904, p. 15.

No 37. LA TOUR.

Portrait de M. Duval de l'Épinoy. (Collection Jacques Doucet.)

Le portrait de Duval de l'Épinoy a figuré au Salon de 1745 et non à celui de 1740.

Bibl. — Maurice Tourneux, *Identification de deux modèles de La Tour* (*Gazette des beaux-arts*, 1er avril 1904, p. 275-282). Gravé à l'eau-forte par Mme Julie-G. Romain; reproduit à pleine page dans *Les Arts*, décembre 1904, p. 5 (article du même sur la collection Doucet). Il a également été donné en phototypie dans le *La Tour* de M. Tourneux (collection des *Grands artistes*).

No 40. LA TOUR.

Portrait du maréchal de Belle-Isle. (Collection Doucet.) Reproduit à pleine page dans *Les Arts*, décembre 1904, p. 8.]

No 41. LA TOUR.

Portrait de Mme Marguerite Lecomte. (Collection Doucet.) Reproduit à pleine page dans *Les Arts*, décembre 1904, p. 90.

No 44. LA TOUR.

Portrait de Mme de Mondonville. (Collection Jahan-Marcille.)

Un second exemplaire a été reproduit dans le luxueux catalogue de la collection Pierpont Morgan, comme provenant de Mme Jahan : celle-ci a hautement protesté contre cette allégation tout à fait inexacte. Un second portrait, acquis il y a quelques années chez un particulier de Liège, est entré dans une collection parisienne. Une préparation de ce même portrait a figuré sous le no 58 de l'Exposition des Cent Pastels (coll. de Mme Verdé-Delisle).

N° 50. LA TOUR.

Portrait de M. de Neuville, fermier général. (Collection David Weil.)

La préparation de ce portrait existe au Musée de Saint-Quentin sous le n° 20. Le portrait prêté par M. David Weil est sans doute celui que Jal, dans les *Additions* de son *Dictionnaire critique* (p. 1310), signale et décrit comme appartenant, en 1872, à M. le vicomte de Belle-Ile, à Vernon (Eure), arrière-petit-fils de M. Mirleau de Neuville.

N° 53. LA TOUR.

Portrait de femme tenant un chien. (Collection Arthur Veil-Picard.)

M. de Fourcaud a proposé (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 sept. 1908, p. 224) de reconnaître ce portrait comme celui de Mme *Huet* dans la même attitude, exposé au Salon de 1753, et cette supposition paraît tout à fait plausible.

N° 61. LA TOUR.

Portrait de Mme Mase (sic).

Le véritable nom de la cousine de La Tour était *Masse* et non *Mase*, comme l'imprime le *Catalogue*. Le peintre l'a toujours ainsi désignée dans divers projets de testaments, dont plusieurs sont connus et publiés. Nous savons aussi que l'un des gendres de Mme Masse s'appelait Dorizon et qu'en raison de sa parenté d'alliance avec le peintre, il fut l'un des signataires de l'acte de notoriété constatant que La Tour était mort *ab intestat;* mais il serait intéressant de savoir quels liens ont uni Mme Masse à la famille de Juigné.

Ce portrait a été reproduit en héliogravure dans la *Gazette des beaux-arts* (juillet 1908), en regard de la « préparation » conservée sous le n° 49 au Musée de Saint-

Quentin et dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* (10 juillet 1908). Il y en a en outre une phototypie à pleine page dans *Les Arts* (octobre 1908, p. 13), en tête de l'article de M. P.-A. Lemoisne sur *L'Exposition des Cent Pastels.*

Nos 68-69. NATTIER (Jean-Marc).

Portraits de M. Le Royer, conseiller au Parlement de Paris, et de Mme Le Royer. (Collection S. Bardac.)

Grâce à M. Adolphe Jullien, la double confusion commise par le *Catalogue* au sujet de ces deux portraits ne se renouvellera plus : dans la *Revue musicale* publiée par le *Journal des Débats* du 28 juin 1908, M. Jullien a clairement démontré que nous étions en présence, non des portraits de M. Le Royer, conseiller du Parlement de Paris, et de sa femme, mais de celui du compositeur Joseph-Nicolas-Pancrace Royer, auteur de plusieurs opéras, entre autres celui de *Zaïde* (1739), dont un fragment est précisément posé devant le modèle de Nattier : détail caractéristique qui aurait dû suffire à mettre en défiance le rédacteur du *Catalogue.* M. Ad. Jullien n'a point la même certitude en ce qui concerne la prétendue Mme Le Royer, mais le masque d'Arlequin qu'elle tient entre ses doigts permet de supposer qu'elle appartenait, elle aussi, au monde théâtral et qu'il y a de ce côté quelque piquante découverte à faire.

Ces deux portraits sont reproduits dans l'article des *Arts* par M. P.-A. Lemoisne (octobre 1908, p. 27) sous la désignation fautive proposée par le *Catalogue.*

No 74. PERRONNEAU (J.-B.) (1715 (?)-1783).

Portrait d'artiste. (Collection Doistau.)

Ce portrait « d'artiste » est en réalité celui d'un amateur d'estampes, Charles Lenormant du Coudray, originaire d'Orléans et ami de la famille Desfriches; c'est sous ce nom qu'il a figuré au Salon de 1769, en 1878 à la galerie des Portraits nationaux et en 1885 à la première Exposi-

tion de la Société des Pastellistes français; il appartenait alors à Alexandre Dumas fils. Il avait été en 1878 photographié au charbon par la maison Ad. Braun (cf. *Notice... des peintures... exposées... au palais du Trocadéro*, par M. Henry Jouin. Impr. nationale, 1879, in-8°, n° 387).

N° 78. PERRONNEAU (J.-B.).

Portrait de M. Van Robais. (Collection J. Doucet.)

Le vieillard en habit violet, que le *Catalogue* dit être le portrait de M. Van Robais père, le fameux manufacturier d'Abbeville, a successivement appartenu à Mocker, de l'Opéra-Comique, et à M. Coquelin aîné, mais Van Robais avait, il y a quelques années, des descendants qui se flattaient de posséder le portrait de leur aïeul. L'identité du modèle de Perronneau, possédé par M. Jacques Doucet, demanderait donc un supplément d'information avant d'être acceptée pour certaine, d'autant que l'éminent amateur a jadis acquis un portrait de vieillard provenant d'une famille montalbanaise et qui a été reproduit dans *Les Arts* (déc. 1904, p. 19) sous le nom de M. *Du Mas de Puyssac*.

Nos 80 et 88. PERRONNEAU (J.-B.).

M. et Mme Dutillieu [et non Dutilleul]. (Collections Doucet et Léon-Michel Lévy.)

Jacques-Charles Dutillieu était un fabricant d'étoffes d'or, d'argent et de soie, originaire de Paris, mais domicilié à Lyon, où il mourut. L'un de ses collatéraux, M. François Bréghot du Lut, a publié un très intéressant *Livre de raison* provenant de cet habile homme, qui fut l'un des clients et des amis de Perronneau. La monographie de M. Tourneux en fait foi et, avant d'être reproduits par la *Gazette des beaux-arts*, les deux portraits de Dutillieu et de sa femme avaient été révélés aux curieux par la brochure de M. Bréghot du Lut (Lyon, impr. Mougin-Rusand, 1886, gr. in-8°).

Nº 82. **PERRONNEAU (J.-B.).**

Portrait d'enfant. (Collection J. Doucet.)

Pourquoi ne pas avoir respecté l'indication du livret de 1746 : *Jeune écolier, frère de l'auteur, tenant un livre?* De plus, la date inscrite à l'angle droit sous la signature du peintre est 1744 et non 1742. (Reproduit en phototypie dans *Les Arts*, décembre 1904, p. 25.)

Nºs 89 et 90. PERRONNEAU (J.-B.).

M. et Mme de La Fontaine. (Collection de M. le marquis de Saint-Maurice Montcalm.)

M. Fontaine (et non de La Fontaine) était sellier de la petite écurie du Roi, et c'est le titre que lui donne la minute du contrat de mariage de Perronneau (1754), dont il fut l'un des témoins. Une note de Mariette sur son exemplaire du livret de 1751 nous apprend que ce portrait faisait partie des envois anonymes du peintre à ce Salon, et il y a corrélation évidente entre la date que porte l'original (1750) et celle de sa première exhibition en public.

Nº 97. PERRONNEAU (J.-B.).

Portraits de Mme Desfriches et de l'artiste (sic). (Collection de Mme X.-[C. Groult].)

Ainsi rédigée, la mention du *Catalogue* pourrait faire croire qu'il s'agit d'un portrait de Perronneau par lui-même, tandis que nous sommes en présence du couple chez qui Perronneau trouvait à Orléans une si cordiale hospitalité à chacun de ses séjours dans cette ville.

Nº 117. VIGÉE (Louis).

Portrait d'homme. (Collection de M. de Saint-Alary.)

Louis Vigée est mort en 1769 (et non, comme l'imprime le *Catalogue*, en 1868). Par conséquent, le portrait d'homme, s'il est daté de 1770, ne peut être de sa main.

NOUVELLES ATTRIBUTIONS ET RECTIFICATIONS

DU

CATALOGUE SOMMAIRE DU MUSÉE DU LOUVRE

I.

École française.

Deux sortes principales de corrections sont intervenues dans la rédaction du nouveau *Catalogue sommaire* consacré à l'École française du Louvre[1] :

1° Changements d'orthographe dans les noms propres, de titres dans la désignation des tableaux et rectifications de dates.

2° Changements d'attributions.

Nous donnerons la liste de ces corrections en deux paragraphes distincts.

Un troisième paragraphe sera consacré aux anonymes, dont le classement a dû être repris d'une façon complète.

Nous ne pouvons indiquer toutes les additions et toutes les améliorations de détail que M. Leprieur a tenté d'apporter dans la rédaction de ce *Catalogue*, bien qu'en se tenant dans les bornes convenables à un livret portatif. Les provenances des tableaux ont été indiquées chaque fois qu'il a paru nécessaire, ainsi que les dates d'acquisition. Des notes complémentaires ont été ajoutées. Exemple : le n° 201, David, « Portrait de Bailly », ne portait point jusqu'ici la mention : « Étude pour le serment du Jeu de paume ».

Les descriptions se sont faites plus précises; le but qu'on a poursuivi est celui d'individualiser les pièces en dehors même du numérotage. Exemple : au dernier

1. Un volume consacré aux écoles étrangères paraîtra dans la suite.

Catalogue figuraient, sous le nom d'Hubert Robert, deux paysages simplement nommés : Paysage. De pareilles désignations étaient autant dire inutiles. De brèves mentions, « la Cascade », « les « Chanteurs ambulants », empêcheront désormais les confusions (cf. encore La Hyre, nos 458 à 460).

La table des donateurs a été soigneusement revue et complétée. On a rectifié l'orthographe des noms propres, les dates des legs et des dons. Pour plusieurs dons successifs du même donateur, les dates, autrefois mises en bloc à son nom, sont mises aujourd'hui à chacun de ces dons en particulier.

Dans le chapitre des Peintures décoratives, les appellations des salles ont été rectifiées (notamment salles de la Céramique et Musée Charles X). Le précédent *Catalogue* renvoyait encore à des salles de dessins qui sont devenues les salles du mobilier. Des descriptions plus complètes des peintures sont intervenues (salle des bijoux antiques, salles de la Céramique, Musée Charles X, salles du mobilier). Les noms des auteurs ont été reportés avec soin, au cours du *Catalogue*, dans l'ordre alphabétique.

Nous ne parlerons pas des nouvelles acquisitions, des nouveaux dons ou des tableaux récemment venus du Luxembourg et qui ont augmenté la liste des numéros du *Catalogue*, mais de certains tableaux exposés qui n'y avaient point jusqu'ici été portés.

Ce sont : les Figures et Arabesques de *Noël Coypel*, modèles de tapisserie que l'on peut voir exposés dans la quatrième salle des meubles du XVIIIe siècle, dans l'escalier Daru et dans la salle de sculpture dite salle de Houdon.

Deux paysages de *Lemaire-Poussin* (salle des dessins d'Ingres).

Deux scènes mythologiques de *J.-B.-M. Pierre* (troisième salle des meubles du XVIIIe siècle).

Une marine de *Manglard* (Musée de Marine).

Une marine de *J.-Fr. Huë* (XVI-N).

La suite des ports de mer de France, commandée à *J.-Fr. Huë* par le gouvernement pour continuer la série

exécutée par Joseph Vernet (cf. nos 410D à 410H, exposés au Musée de la Marine).

§ 1.

ALIGNY (Claude-*François*-Théodore-Caruelle D'), et non : Claude-*Félix*-Théodore.

BOUCHER. No 42 : *Le But ou la Cible d'amour* aurait dû être intitulé : *Les Jeux de l'Amour*, suivant le titre de la gravure de Bonnet.

No 50A : *le Déjeuner*, au lieu de : *Intérieur de famille*. Cf. la gravure de Lépicié : « Le Déjeuné. »

BOURDON (S.). No 74 : *Auguste devant le tombeau d'Alexandre*, et non : *Jules-César devant le tombeau d'Alexandre.* A la vérité, la gravure de Coelemans porte ce titre : « Alexandre considérant les ruines de la ville de Troye honore le tombeau d'Achille et y met dessus une couronne » (*Quinte Curse*, liv. 2). — Mais celle de Masquelier le jeune est intitulée : « Auguste visitant le tombeau d'Alexandre. » L'observation des costumes, des enseignes, etc..., semble devoir décider pour cette dernière rédaction.

CHARDIN. No 89 : *la Raie*, et non : *le Chat dans le garde-manger*.

No 90 : *le Buffet*, et non : *Fruits sur une table de pierre*.

Ces nouvelles appellations sont celles du XVIIIe siècle (cf. Jean Guiffrey, *Catalogue de l'œuvre de Chardin*).

CHINTREUIL, né en *1814* et non en *1816* (cf. *La Vie et l'œuvre de Chintreuil*, par A. de la Fizelière, Champfleury et F. Henriet. Paris, Cadart, 1874).

CLOUET (Jean), mort en *1540* et non en *1541*. La date de 1540 repose sur cette observation que, dès 1540, François Clouet succède à Jean comme peintre en titre.

CLOUET (François), mort *en 1572* et non *vers 1572* (cf. son testament, du 21 septembre 1572, publié par M. Jules Guiffrey, *Revue de l'Art français*, t. I, p. 117. —

Cf. également Moreau-Nélaton, *Les Clouet, peintres officiels des rois de France*, Paris, E. Lévy, 1908).

Corot. N° 138 : *Une matinée. La danse des nymphes*, au lieu de : *Paysage : une matinée.* « Une matinée » est le titre du Salon de 1850-1851. Dans l'œuvre de Corot, par Robaut et Moreau-Nélaton, ce tableau est intitulé « la Danse des nymphes ».

N° 141 : *Souvenir de Mortefontaine* (titre du *Catalogue* au Salon de 1864), au lieu de : *Paysage.*

N° 2802 : *la Porte de Jerzual à Dinan*, au lieu de : *la Porte d'Amiens* (cf. Robaut et Moreau-Nélaton).

N° 2808 : à *entrée de village* on a ajouté *environs de Beauvais* (cf. Ibid.).

N° 2810 : *la Route de Sin-le-Noble près Douai*, au lieu de : *la Route d'Arras* (cf. Ibid.).

David. N° 195 : à *figure académique*, on a ajouté entre parenthèses : *Patrocle*, qui était la désignation traditionnelle (cf. *Catalogue* Villot).

Delacroix. N° 209 : *La Liberté guidant le peuple, le 28 juillet 1830*, au lieu de : *Le 28 juillet 1830.* Le titre du *Catalogue* au Salon de 1831 était : « Le 28 juillet. La Liberté, etc.... »

N° 214. Portrait de Delacroix. Legs de *M*lle *Le Guillou*, et non : *Leguillon*, d'après son acte de décès (mairie de Saint-Sulpice).

Desportes. N° 231 : « Folle et *Mite* », et non : « Misse ».

Dumont (Jacques). Date de naissance : *vers 1700*, et non *1700*.

Fouquet, né *vers 1415 ou 1420*, au lieu de : *vers 1415*.

N° 288 : à « *Juvénal* des Ursins », on a ajouté « ou *Jouvenel* des Ursins », orthographe adoptée par M. Louis Batiffol dans son ouvrage sur Jouvenel des Ursins.

Froment (Nicolas), *né à Uzès et mort à Avignon*, au

lieu de : *d'Avignon* (cf. l'abbé Requin, cité par M. Lafenestre, *Catalogue des Primitifs français*).

Gigoux. N° 2945 : portrait de Fourier. Don de M. Victor Considérant. La bonne orthographe serait Considerant (renseignement fourni par M. Klein, exécuteur testamentaire du donateur).

Hilair (J.-B.), et non : *Hilaire*, d'après une note communiquée par M. Henri Marcel. L'un des tableaux du Louvre porte la date de *1781*, déjà mentionnée sur l'ancien *Catalogue;* on y a ajouté qu'Hilair vivait encore en *1822;* c'est en effet la date d'apparition du quatrième volume du *Voyage en Grèce* de Choiseul-Gouffier, dont la préface mentionne son concours. Il était élève de J.-B. Leprince, et les catalogues des Salons le domicilient rue Neuve-Sainte-Geneviève.

Huet (Paul). *1803-1869*, et non : *1804-1868* (dates contrôlées auprès de M. René-Paul Huet, fils du peintre).

Le Brun (Mme Vigée-). N° 526 : portrait de Mme Molé Reymond. On trouve également l'orthographe Raymond, mais on a adopté la première, que donnent Jal et les archives du Louvre.

Le Sueur. N° 562. Cf. *Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Touraine*, par M. Ch.-L. Grandmaison (1870), p. 98. L'auteur y démontre la fausseté du titre : *Apparition de sainte Scholastique à saint Benoît.* D'après la Chronique de Dom Abrassart, dernier secrétaire de Marmoutier, le comte d'Angiviller fit choisir en 1785 à Marmoutier pour le Museum quatre tableaux de Le Sueur :

1° Saint Sébastien expirant.

2° Saint Louis pansant les malades.

Tous deux actuellement au Musée de Tours.

3° *Apparition de la Vierge à saint Martin* (elle est accompagnée de sainte Agnès, de sainte Thècle, de saint Pierre et de saint Paul). C'est le n° 562 du Louvre.

4° L'apparition d'un globe de feu sur la tête de saint Martin. C'est le n° 563.

Le Sueur (Pierre), né à Paris *vers 1700*, au lieu de : « Paris (?) ».

Malouel. A ce nom on a ajouté « ou *Maelwael* », orthographe donnée par Mgr Dehaisnes comme inscrite sur un sceau (cf. *L'art flamand*, t. II).

Nattier. N° 661 : « Portrait de *Mme Henriette*, fille de Louis XV », au lieu de : « Portrait d'*une des filles* de Louis XV » (cf. P. de Nolhac, *J.-M. Nattier, peintre de la cour de Louis XV*, Paris, Manzi, 1905).

Octavien. N° 664 : *la Foire de Bezons*, au lieu de : *la Foire de Vesoul*, que donne Bellier de la Chavignerie (cf. Pierre Marcel, *La peinture française au début du XVIIIe siècle*, p. 293).

Pajou, né en *1766*, et non : *1776*.

Parrocel (Joseph), né en *1646*, et non : *1648*.

Tocqué. N° 868A : portrait de Mme *Danger*, et non : *Dangé* (cf. le *Catalogue* du Salon de 1753).

Dans la série des Joseph Vernet, il y avait quelques confusions au dernier *Catalogue*. L'ancien n° 920, qui est devenu le n° 919, portait comme titre *le Torrent*, c'est *le Soir* qu'il faut dire. Ce tableau faisait partie, avec les nos 918 et 920 (ancien 919), de la série des quatre *Parties du jour*, autrefois au château de Choisy.

On a ajouté au n° 923 le titre sous lequel il fut exposé au Salon de 1774 : *Construction d'un grand chemin*.

Une dernière correction devra figurer au prochain catalogue : le peintre Valentin, autrefois appelé Moïse Valentin, puis *Jean de Boulongne, dit Le Valentin*, s'appelle en réalité *Valentin de Boulongne*. Il est né en 1591. Anatole Dauvergne l'a confondu avec son frère Jean, né en 1601 (cf. *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, 1899, p. 77, un article de Victor de Swarte. — Cf. *Registre*

des baptêmes de la paroisse de Saint-Denys de Coulommiers).

§ 2.

N° 12[A]. *H. Bellangé*. Une revue sous l'Empire en 1810. — On a ajouté le nom d'Adrien *Dauzats*, qui est l'auteur des architectures.

N° 13[A], ancien 2739. *Attribué à Jean Bellegambe*. Saint Adrien, volet de triptyque (coll. Sauvageot). C'était le n° 1009 du *Catalogue* Sauvageot, qui l'intitulait avec fantaisie : « Baudoin Ier, dit Bras-de-Fer, comte de Flandre, mort à Arras en 877. » Dans le dernier *Catalogue sommaire*, il était mis à l'*école allemande*. La nouvelle attribution est fondée sur la ressemblance de la figure principale, ainsi que des personnages et des architectures des plans secondaires avec les figures et les architectures des tableaux de Bellegambe. M. Friedländer, comme M. Leprieur, a reconnu probable cette attribution.

Nos 117 et 118. *Chardin*. Pour des raisons de facture, ces deux numéros ont été intervertis. « Les Apprêts du pot-au-feu » a été laissé sous la rubrique : *attribué* à Chardin. Mais il était impossible de continuer à lui attribuer le « Retour de l'école », qui a été placé sous le titre : *École de...*

Autour de *François Clouet*, il a fallu tout remanier. Seul, le portrait de Pierre Quthe, qui est signé, lui a été donné. Le Charles IX (n° 128) et l'Élisabeth d'Autriche (n° 129) ne peuvent plus que lui être *attribués*, et sur le même rang qu'eux on a placé le petit portrait en pied de Henri II, qui avait été renvoyé jusqu'ici sans raison à un rang inférieur. Au contraire, le François de Lorraine a été mis sous la plus humble rubrique : *Répliques présumées d'œuvres de Francois Clouet*. Des différences évidentes de qualité ont nécessité ce changement. Les anciens nos 1018 et 1026, perdus parmi les anonymes français du XVIe siècle, sont venus se ranger sous la même enseigne : ce sont les portraits de Claude de Beaune, duchesse de Roannois, et de Jean Babou, sei-

gneur de la Bourdaisière (cf. Moreau-Nélaton, *Les Clouet, peintres officiels des rois de France*, Paris, E. Lévy, 1908. Comparer les tableaux du Louvre avec les portraits au crayon des mêmes personnages).

Ancien nº 179. « *Noël-Nicolas Coypel.* Portrait de Noël-Nicolas Coypel. » Ce tableau provient de l'École des beaux-arts, où il était sous le nom de *Noël* Coypel par lui-même. Mais il le faut définitivement mettre au nom d'*Antoine* Coypel, sous le nº 175. M. Pierre Marcel remarque en effet que le peintre représenté dans ce portrait est appuyé sur le Livre des Médailles du Roi. Or, c'est Antoine qui a été garde des Médailles de Sa Majesté et qui a fait graver le Livre des Médailles. Une erreur est restée au *Catalogue :* « Le portrait d'*Antoine Coypel* par lui-même (nº 175) devra passer à son tour au nº 179; il n'est autre que *Noël-Nicolas* par lui-même, si l'on consulte les vieux inventaires. »

Sous le titre : *Attribué à Ambroise Dubois*, complété par ces mots : *ou à Toussaint Dubreuil*, on a laissé groupés les nºs 271, « Chariclée », et 272, « Baptême de Clorinde ». M. de Chennevières avait autrefois proposé le nom de Guillaume Dumée. M. Dimier (cf. *Fontainebleau*, p. 63. Collection des *Villes d'art célèbres*) donne le nº 271 à Dubreuil; il nie que le tableau du Louvre puisse provenir du salon de Louis XIII à Fontainebleau, où A. Dubois avait peint des épisodes tirés du roman de Théagène et Chariclée. Mais il laisse à A. Dubois le nº 272; le Baptême de Clorinde provient de l'ancien cabinet de Clorinde, qui était à la suite de l'appartement de la reine et qui est aujourd'hui le salon des dames d'honneur.

Nº 277A. *Attribué à Duplessis.* Portrait de femme tenant une brochure. C'est l'ancien nº 1041, la femme *inconnue* de la collection La Caze, dite autrefois « Mme Lenoir par Chardin ». Ce portrait est identique de facture avec un portrait de Mme Lenoir par Duplessis, qui appartient encore à la famille Lenoir. Ce dernier tableau est d'attribution certaine : il figurait au Salon de 1769 sous le

nº 199; Gabriel de Saint-Aubin en a fait une esquisse marginale dans le livret de ce Salon, qui est conservé à la Bibliothèque nationale. — M. Moureau, dans un article de *l'Art*, donnait déjà à Duplessis l'Inconnue de la salle La Caze, et elle fut gravée sous ce nom par la Société française de gravure.

L'ancien nº 292, « l'Heure du berger », par *Fragonard*, et le nº 302, « Portrait de Fragonard » par lui-même, ne lui sont plus actuellement qu'*attribués*. On les a rapprochés de la figure d'homme agenouillé et buvant.

De même, les réductions de la Vénus Anadyomène et de la Source et l'Apothéose de Napoléon Ier, d'exécution assez douteuse, ne sont plus qu'*attribuées à Ingres*.

Par contre, on a replacé le nom d'*Ingres* avant la description des voussures de la salle Clarac, qui furent exécutées en même temps que l'Homère déifié, et dont il assuma tout au moins la responsabilité. Sous prétexte que l'Homère avait été remplacé par une copie, on avait complètement enlevé le nom d'Ingres au chapitre des Peintures décoratives. Or, le plafond central fut seul changé. La copie qui en fut faite est traditionnellement attribuée aux frères *Balze* seuls, mais il y faut ajouter le nom de *Michel Dumas*, qui la signa avec eux.

M. André Fontaine a attribué à *Largillière* le portrait de *Pierre Mignard* par lui-même (nº 640) (cf. *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1908, p. 16). On a cru cependant devoir garder jusqu'à nouvel ordre l'ancienne attribution.

M. Gaston Brière a indiqué, trop tard pour que l'on puisse corriger le nouveau *Catalogue* à ce sujet, une confusion qui s'était produite parmi les portraits de Rigaud.

Le nº 796 exposé comme *Rigaud* peint par lui-même dans la salle des dessins français du XVIIe siècle, et qui vient de Versailles, avait été confondu (cf. Lafenestre, *Portraits d'artistes*, nº 73) avec le nº 3680 du *Catalogue* de Soulié, numéro qui figure toujours à Versailles. C'était au nº 3707 qu'il fallait se reporter. Ce tableau est donc non de

Rigaud, mais de Pierre *Le Bouteux*. Il est imité d'une composition de Rigaud, dans laquelle il s'est représenté faisant le portrait de sa femme, composition gravée par Daullé. Le Bouteux, en exécutant cette copie, qui fut un de ses morceaux de réception à l'Académie en 1728, a remplacé le portrait de la femme de Rigaud par celui de Louis de Boulogne le fils, alors directeur de l'Académie (cf. *Archives de l'Art français*, *Documents*, t. II, p. 375. — Dezallier d'Argenville, *Description de l'Académie*, éd. Montaiglon, p. 142). — Le n° 796A, exposé salle XV, est bien Rigaud par lui-même, mais il mesure 0m81 × 0m65 et non 1m81 × 0m65. C'est un don de l'auteur à l'Académie. Il vint de l'École des beaux-arts au Louvre en 1887 (cf. *Archives de l'Art français*, t. II, p. 384-385).

Le problème qui se pose pour le n° 2642 (*École hollandaise*, XVIIe siècle, « Une chambre de rhétorique ») n'a pas encore été résolu. On sait que M. Bredius attribue ce tableau aux frères *Le Nain :* aucun meuble, aucun costume n'y sont, d'après lui, de mode hollandaise. Mais la facture est bien différente de celles des Le Nain, si variées que soient celles-ci. Peut-être faudrait-il chercher le nom de quelque Hollandais venu travailler en France sous Louis XIII.

Le peintre Philippe *Mercier* est maintenant représenté au Louvre sous ses deux aspects caractéristiques. Le « jeune dégustateur », acquis en 1906, nous le montre disciple un peu lourd de Chardin et « l'escamoteur », imitateur de Watteau. Ce dernier tableau (n° 622A) était encore au dernier *Catalogue* sous le nom de *Watteau* (ancien n° 987). Mais Edmond de Goncourt en découvrit la gravure signée Mercier (cf. P. Mantz, article sur Watteau. *Gazette des beaux-arts*, 1890, p. 19).

Le n° 753, « Portrait de jeune homme », a été maintenu sous le nom de *Prudhon*, malgré les doutes qui peuvent s'élever sur cette attribution.

Une des corrections les plus piquantes du *Catalogue* est due à M. Pierre Marcel. Il découvrit sur le célèbre

portrait de Bossuet par ***Rigaud*** la signature de Charles ***Sevin de la Pennaye***, qui fut ici le collaborateur de son maître (cf. Pierre Marcel, ***La peinture française au début du XVIIIe siècle***, p. 250).

Le n° 786, « Portraits des peintres Charles Le Brun et Pierre Mignard », devrait, d'après M. Fontaine, être retiré à ***Rigaud***. Il ne serait qu'une interprétation, par ***un élève***, des portraits de Le Brun par Largillière et de Mignard par Rigaud, qui étaient exposés au xviiie siècle dans les salles de l'Académie (cf. ***Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français***, 1908, p. 16). Nous le croyons aussi, et l'on devra tenir compte de cette indication dans la rédaction du prochain catalogue.

Le n° 52, « Saint Benoît ressuscitant un enfant », autrefois attribué à ***Bon Boulogne***, a été rendu par M. Pierre Marcel à *Louis de Silvestre* et est devenu le n° 847A (cf. à ce sujet, *Chronique des Arts*, 1904, p. 95, et Pierre Marcel, *loc. cit.*, p. 180, note). MM. Lafenestre et Richtenberger le donnent par erreur à Nicolas-Charles de Silvestre.

L'auteur du plafond de la salle II de Céramique antique est *Charles, bon de Stenben*, né dans le grand-duché de Bade en 1788 et mort à Paris en 1856. Sur les anciens catalogues, on l'avait confondu avec *Alexandre-Joseph* (1814-1862).

D'après les inventaires, sous le nom de *Louis-Michel Van Loo* et autour du portrait du comte de Provence (n° 902A) ont été groupés les portraits du comte d'Artois et de C.-G. de Choiseul, qui étaient autrefois placés parmi les *anonymes* français (anciens nos 1047 et 1046).

§ 3.

On a complètement remanié le chapitre des « inconnus », en cherchant toutefois à ne pas trop bouleverser l'ancien numérotage. Dans les anonymes des xve et xvie siècles, d'importantes additions, qu'il est inutile de rappeler, nécessitaient toute une revision de la disposi-

tion générale. Une classification à la fois plus simple et plus large que l'ancienne a été adoptée.

1° Le règne de Charles VI.

2° xve siècle.

a) École de Bourgogne,

b) École française ou franco-flamande.

c) École de Touraine.

d) École d'Avignon.

e) École de Valenciennes.

f) Le Maître de Moulins.

3° xvie siècle.

a) Deux tableaux sous l'influence piémontaise.

b) École française (1re moitié du xvie siècle).

c) Manière dite de Corneille de Lyon.

d) École de Fontainebleau.

e) École française ou flamande (2e moitié du xvie s.)

4° et 5°. xvie et xviie siècle.

Bien entendu, cette classification n'est point définitive; la modestie des attributions devait être ici un devoir; le mot « copie » n'a point été négligé. On a laissé, pour deux classes entières de tableaux, la possibilité d'y voir non seulement des influences flamandes, mais encore parfois des exécutions étrangères. Il semble seulement qu'on ait voulu que ce chapitre ainsi rédigé soit le meilleur point de départ pour d'ultérieures recherches. Dans ce but, les endroits d'où proviennent les tableaux ont été soigneusement indiqués, et, pour individualiser les pièces et éviter entre elles des confusions, les descriptions se sont faites plus circonstanciées.

L'ancien n° 1052, dit *Portrait de femme*, autrefois dénommé *Isabeau de Bavière*, est devenu le n° 997^c : « Portrait présumé d'*Isabeau de Portugal*, femme de Philippe le Bon ». M. Hulin l'a rapproché des portraits de Philippe le Bon et d'Isabeau peints en regard sur le même panneau, qui fut exposé à Bruges en 1907 à l'Exposition de la Toison d'or.

L'ancien n° 1048, « la Vierge et l'enfant entre deux donateurs » (don Bancel), autrefois attribué à *Jean Per-*

réal, est devenu le n° 998D sous la rubrique *école franco-flamande*. Une note propose de le rattacher au *Maître dit de la Légende de sainte Ursule* (couvent des Sœurs Noires à Bruges), ainsi nommé d'après le retable qui fut exposé à Bruges en 1902. Le point de comparaison le plus typique pour ce tableau du don Bancel est le tableau de M. Richard von Kaufmann à Berlin : « Mariage mystique de sainte Catherine, entre la Vierge, sainte Anne, saint Jean-Baptiste, saint Louis et sainte Barbe » (*Catalogue des Primitifs français*, n° 137), lequel semble être avec quelque certitude donné au Maître de la Légende de sainte Ursule.

N° 1000. L'Homme au verre de vin. Une note l'attribue à l'*Anonyme de 1456* (coll. Liechtenstein à Vienne), identifié autrefois avec Jean Fouquet. (Se reporter à l'article de M. Leprieur paru dans la *Gazette des beaux-arts* en janvier 1907.)

Le n° 1000A a été décrit avec plus de précision : « Portrait de femme sur fond d'or semé de pensées. »

Le n° 1000B, « Portrait de femme » (don de M. Walter Gay), avait été attribué au *Maître de Moulins* par M. Bouchot lors de l'Exposition des Primitifs français. Il semble devoir être remis simplement parmi les anonymes *franco-flamands* de la fin du XVe siècle.

Pour les nos 1001 et 1001A, les provenances ont été soigneusement indiquées : l'un provient de la région de Nantes, l'autre du Bourbonnais.

Le n° 1001D, « Invention de la Sainte-Croix », pour lequel on a parfois prononcé le nom de Simon Marmion, a été mis sous la rubrique : *École de Valenciennes, vers 1480*.

Sous le nom de *Maître de Moulins*, il semble que soient définitivement classés, depuis les rapprochements qui ont été faits à l'Exposition des Primitifs français : les portraits de Pierre II, duc de Bourbon, sire de Beaujeu, et d'Anne de France, duchesse de Bourbon, dame de

Beaujeu, ainsi que la Donatrice présentée par sainte Madeleine (nos 1004, 1005 et 1005A).

Dans un article de *l'Arte* (1906, fasc. VI), M. G. Frizzoni donnait la Déposition de Croix et la Nativité de saint Jean-Baptiste (nos 1005B et C) à *Defendente de Ferrari*, de Chivasso. L'origine piémontaise de cet artiste explique, disait-il, les influences françaises qu'il a subies. Et il rapprochait de ces deux peintures une Madonna del Popolo appartenant à M. Spiridon de Paris. Mais l'analyse des types semble indiquer un goût de nuance française. Ces deux fragments d'un même retable proviennent du département de l'Ain; ils sont plutôt l'œuvre d'un *peintre français* ayant subi des influences piémontaises.

Le no 1007B, « Couronnement d'un pape », était autrefois attribué sans aucune raison à l'*École d'Avignon*. On ne peut que le placer parmi les *anonymes* français du XVIe siècle.

Une des meilleures rectifications du nouveau *Catalogue* a été de grouper tous les portraits à fonds bleus ou verts peints dans la manière dite de *Corneille de Lyon* et qui, jusqu'ici, étaient restés dispersés. Des artistes différents sont sans doute les auteurs de tous ces portraits, mais les problèmes que soulèvent ceux-ci sont plus clairement exposés par ce groupement caractéristique. C'est ici que les descriptions, précises et courtes, qui remplacent les indications par trop sommaires de l'ancien *Catalogue* étaient de première utilité. L'ancien no 1016, autrefois isolé de cette série, y a été replacé sous le no 1009A : c'est le portrait de Jacques Bertaut, contrôleur général de la Maison du Roi. — Le no 1011B, qui provient de la collection Gaignières, était donné par lui à Corneille de Lyon, d'après une note inscrite au revers du tableau. C'est le portrait supposé de Henri de Bourbon, duc de Montpensier. M. Bouchot émet des doutes sur cette identification (cf. Bouchot, *Les Clouet et Corneille de Lyon*, collection des *Artistes célèbres*).

Dans le XVIe comme dans le XVe siècle, on a réservé la

possibilité de voir une main *flamande* dans l'exécution de certains tableaux cependant exposés dans les salles françaises. Le nº 1018A, portrait d'homme de la collection Sauvageot, et le nº 1019, portrait d'homme donné par M. Maciet, nécessitaient notamment d'être largement classés dans une école dite franco-flamande.

Le Bal du duc d'Alençon et le Bal du duc de Joyeuse (nos 1034 et 1035) soulèvent, avec le Bal du Musée de Versailles, dont le nº 1035 n'est qu'une réduction, un intéressant problème (voir, à ce sujet, *Musées et Monuments de France*, 1906, p. 99, un article de M. Pératé). M. Dimier, dans un article du *Bulletin van den Nederlandschen Oüdheidkündigen Bond* (année 1906), attribue ces trois tableaux à *Herman van der Mast*, élève de Frans Floris, qui demeura sept ans à la cour de France, au service de la reine Catherine, et dont on peut voir des œuvres signées au Musée d'Amsterdam. Cette attribution a été mentionnée entre parenthèses sur le nouveau *Catalogue*.

Si l'on a conservé dans les salles françaises ces œuvres si caractéristiques du règne de Henri III, on a définitivement renvoyé à l'École flamande les nos 1050 et 1051.

Le Saint Jérôme (nº 1050) est de l'*École d'Anvers*, à la suite de Q. Metsys.

La Donatrice (nº 1051) est de l'*École brabançonne*, sous l'influence de Colin de Coter.

Les quatre panneaux de la Légende de saint Georges, donnés par les Amis du Louvre, dits jusqu'ici de l'*École française méridionale*, ont été définitivement reconnus comme *catalans*.

Louis Demonts.

OUVRAGES

RÉCEMMENT PUBLIÉS PAR LES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ
SUR L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
ET OUVRAGES OFFERTS A LA BIBLIOTHÈQUE DE LA SOCIÉTÉ[1].

* *Bulletin trimestriel de la Société archéologique de Touraine*, t. XVI, 1907-1908, in-8°.

* VAUCELLES, *La Collégiale de Saint-Martin de Tours.* Tours, 1907, in-8°.

* Comte BOULAY DE LA MEURTHE, *Histoire des guerres de religion en Touraine.* In-8°.

* Ch. DE GRANDMAISON, *1824-1903* (notice nécrologique). Tours, 1904, in-8°.

* Ch. DE GRANDMAISON, *La Chapelle de Seigne.* Paris, 1901, in-8°.

* Ch. DE GRANDMAISON, *Origines du Musée de Tours.* Paris, 1897, in-8°.

* Louis DE GRANDMAISON, *Les auteurs du tombeau des Poncher.* Tours, 1897, in-8°.

* Louis DE GRANDMAISON, *La Succession du sculpteur Guillaume Regnault.* Tours, 1900, in-8°.

* Louis DE GRANDMAISON, *Essai d'armorial des artistes français (XVIe-XVIIIe siècles)*, 2e partie. Paris, 1905, in-8°.

* E. MAGNE, *L'Esthétique des villes.* Paris, 1908, in-8°.

1. Les ouvrages dont le titre est précédé d'un astérisque ont été offerts à la Société et sont déposés à la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, où ils forment une section spéciale.

*E. MEININGER, *Anciens artistes peintres et décorateurs mulhousiens*. Mulhouse et Paris, 1908, in-8°.

*Jean GUIFFREY, *Le Voyage d'Eugène Delacroix au Maroc*. Paris, 1908, 2 vol. in-8°.

Léon DESHAIRS, *Bordeaux. Architecture et décoration au XVIII*e *siècle*. Paris, in-fol., 104 pl.

TABLE DU BULLETIN

DE 1908.

TABLE DES ILLUSTRATIONS.

Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur.